



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Facultad de Filosofía y Letras.

Departamento de Filología Española.

**Programa de Doctorado en Literaturas Hispánicas y los
Géneros Literarios en el Contexto Occidental.**

***Estudio de la obra novelística de José Luis Castillo-Puche:
novela de formación y relaciones literarias.***

**Tesis Doctoral
para optar al título de Doctor
en Literatura Española.**

**Presentada por
M.^a Carmen Esquinas Novillo**

**Dirigida por
Prof. Dr. Óscar Barrero Pérez**

MADRID, 2017



A mis hijos, Daniel y Jaime.

AGRADECIMIENTOS

Quiero dejar constancia de mi reconocimiento a la figura de José Luis Castillo-Puche. Sin él y sin su obra no hubiera nacido este trabajo y yo no hubiera conocido la bondad literaria de su narrativa. Alguien me dijo una vez que si estaba llevando a cabo un trabajo de investigación sobre algún escritor lo hiciera siempre desde el cariño, y esta premisa es la que me ha guiado a lo largo de estos años. Por lo tanto, mi más cariñoso respeto para Castillo-Puche y su obra, que han significado para mí una invitación hacia mi propio autoconocimiento. A Liborio Ruiz Molina quiero agradecerle su buen trato durante el tiempo que pasé en Yecla investigando en la Fundación Castillo-Puche y su gran disposición para facilitarme la tarea, así como a todo el personal de la Fundación y de la Casa de Cultura de Yecla por su acogida tan afectuosa. A Óscar Barrero, mi director, le agradezco la confianza que ha mantenido en mí durante estos años y sus numerosas apreciaciones sobre el texto, su inmensa paciencia y su encomiable labor; pero sobre todo, su capacidad de escucha: siempre le estaré agradecida. Quiero dar las gracias a aquellos amigos que tuvieron el detalle de preguntarme por el desarrollo de esta tesis y me alentaron con sus ánimos. A Carlos, mi marido, quiero expresarle de una manera muy especial mi gratitud simplemente por saber estar siempre y por allanarme el camino, sobre todo en los momentos difíciles. Por último a mis padres, por regalarme tiempo.

“El hombre no vive únicamente su vida personal como individuo, sino que también, consciente o inconscientemente, participa de la de su época y de la de sus contemporáneos” (Thomas Mann, 1985: 37).

A quien escribiere

“Haber escrito algo que te deja como un fusil disparado, que aún se sacude y humea, haberte vaciado por entero de vos mismo, pues no solo has descargado lo que sabés de vos mismo sino también lo que sospechás y suponés, así como tus estremecimientos, tus fantasmas, tu vida inconsciente y haberlo hecho con sostenida fatiga y tensión, con constante cautela, temblores, repentinos descubrimientos y fracasos, haberlo hecho de modo que toda la vida se concentra en ese punto dado, y advertir que todo ello es como si no existiera si no lo acoge y le da calor un signo humano, una palabra, una presencia; y morir de frío, hablar en el desierto, estar solo noche y día como un muerto” (Pavese) (Ernesto Sábato, 2011a: 116-117).

“Cuando el viento hace volar el polvo (...), arrastra con él el recuerdo de un mundo muy antiguo...” (Stephen Mitchell (ed.), 2010: 9).

SUMARIO

	Pág.
RESUMEN	8
1.- INTRODUCCIÓN	
La narrativa de Castillo-Puche: ámbito de esta investigación.	9
1.1.- Justificación de este trabajo.	10
1. 2.- Estado de la cuestión y aportaciones de este trabajo.	15
1. 3.- Métodos de análisis. Idoneidad y fundamentación teórica.	17
1. 4.- Leer la novelística de Castillo-Puche desde el concepto de “novela de autoformación”.	41
2.- PARTE I	
Poética de lo imaginario en la narrativa de Castillo-Puche.	54
2.1.- Capítulo 1.º. De la obra literaria al mito artístico.	55
2.1.1.- La forja de un escritor.	55
2.1.2.- Vigencia mítica en la narrativa de Castillo-Puche.	64
2.1.3.- Hacia el “mito artístico” castillopucheano.	68
2.1.4.- Una OBRA TOTAL, un protagonista.	73
2.2.- Capítulo 2.º. Imaginarios y símbolos escondidos en la narrativa de Castillo-Puche.	89
2.2.1.- El hombre-escritor temporal.	89
2.2.2.- Imaginarios (culturales, sociales e históricos) del siglo XX en la obra de Castillo-Puche.	93
2.2.3.- Símbolos cristianos y míticos.	97
2.2.4.- Simbología nominal.	137
2.3.- Capítulo 3.º. Hécula, espacio mítico.	224
2.3.1.- Mito de ida y regreso: Hécula.	224
2.3.1.1.- El imaginario femenino.	229
2.3.1.2.- Estructura mítica. (P. Imaginario.)	230
2.3.1.3.- Estructura antropológica. (P. Imaginario.)	234

2.3.1.4.- Estructura (o análisis) etimológico de Hécula.	238
2.3.2.- Hécula constituida y conformadora de caracteres.	242
2.3.3.- Castillo-Puche habla sobre Hécula.	250
2.3.4.- Hécula——Comala: ciudades símbolo.	256
3.- PARTE II	
Unidad y variedad en la narrativa de Castillo-Puche.	267
3.1.- Capítulo 1.º. Lo uno y lo otro.	268
3.1.1.- Preámbulo.	268
3.1.2.- Comparatismo literario.	272
3.1.2.1.- Castillo-Puche, el Galdós del siglo XX.	274
3.1.2.2.-Temática comparativa en el universo castillopucheano. (Intertextualidad temática.)	281
3.1.3.- Comparatismo interdisciplinario (o interartístico).	287
3.1.3.1.- Artes plásticas.	289
3.1.3.2.-Tragedia y filosofía.	298
3.1.3.3.- Cine y periodismo.	309
3.2.- Capítulo 2.º. “Novelas Hécula”: un viaje hacia la muerte a través de sí mismo.	315
3.2.1.- Introducción.	315
3.2.2.- Trilogía “Hécula”: el adulto que se enfrenta a su realidad.	320
3.2.2.1.- <i>Con la muerte al hombro / Ferry de octubre a Gabriola</i> , Malcolm Lowry.	321
3.2.2.2.- <i>El vengador / Hamlet</i> , William Shakespeare y la tragedia.	336
3.2.2.3.- <i>Hicieron partes / Mientras agonizo</i> , Faulkner y <i>La familia de Pascual Duarte</i> , Camilo José Cela.	341
3.2.3.- “Trilogía de la Liberación”: el adulto que se hace niño para encontrarse a sí mismo por medio de la memoria. El despertar de la conciencia.	355

3.2.3.1.- <i>El libro de las visiones y apariciones, El amargo sabor de la retama, Conocerás el poso de la nada.</i>	
/ <i>Niño y grande</i> , Gabriel Miró.	361
3.2.4.- Dos novelas juveniles: “El niño lector”. Teoría de los polisistemas y textos ambivalentes.	396
3.2.4.1.- <i>El perro loco / La brújula</i> , T. Luca de Tena y <i>La navaja</i> , H. Vázquez Azpiri.	398
3.2.4.2.- <i>El pequeño mundo de Pascualico / El camino</i> , M. Delibes.	411
3.3.- Capítulo 3.º. “Novelas no Hécula”: un viaje hacia el yo renacido.	427
3.3.1.- Introducción.	427
3.3.2.- Descifrando claves: <i>Misión a Estambul, Escuela de detectives</i> y <i>Sin camino</i> .	433
3.3.2.1.- <i>Misión a Estambul y Escuela de detectives / Quizá nos lleve el viento al infinito</i> , Torrente Ballester.	434
3.3.2.2.- <i>Sin camino / El hijo santo</i> (novela corta) de Gabriel Miró.	444
3.3.3.- Observación, reflexión y exploración.	453
3.3.3.1.- Trilogía “El cingulo” (<i>Como ovejas al matadero y Jeremías el anarquista</i>) / <i>Sin camino</i> , Castillo-Puche.	453
3.3.3.2.- La realidad como materia novelable: las novelas de un periodista. (<i>Paralelo 40 y Oro blanco</i>) / <i>Paralelo 42</i> , John Dos Passos).	467
3.3.4.- La culminación de la espiral abierta: Trilogía “Bestias, hombres, ángeles” / <i>Camino de perfección</i> , Pío Baroja.	479
3.3.4.1.- <i>Los murciélagos no son pájaros</i> / <i>Sobre héroes y tumbas</i> , Ernesto Sábato.	496

3.3.4.2.- <i>Roma, romera y ramera</i>	
/ <i>Camino de perfección</i> , Pío Baroja.	513
4.- CONCLUSIÓN	525
4. 1.- Recapitulación.	525
4. 2.- Nuevas propuestas o líneas abiertas para continuar el estudio de Castillo-Puche.	529
5. APÉNDICES	534
5.1.- Apéndice I: El sentir vital de un hombre.	535
5.1.1.- Reflexiones vitales.	535
5.1.2.- Confesiones religiosas.	540
5.1.3.- Mi niñez.	541
5.1.4.- Reconocimientos.	544
5.1.5.- Problemas con la censura.	558
5.1.6.- Escritor independiente.	571
5.2.- Apéndice II: Parte I.	619
5.3.- Apéndice III: Parte II.	631
5.4.- Apéndice IV: Conclusión.	664
6.- BIBLIOGRAFÍA	691
6.1.- Novelas de José Luis Castillo-Puche.	691
6.1.1.- “Novelas Hécula”.	691
6.1.2.- “Novelas no Hécula”.	691
6.2.- Referencias bibliográficas de otras obras y artículos de José Luis Castillo-Puche.	692
6.2.1.- Otras obras.	692
6.2.2.- Algunos artículos.	693
6.3.- Referencias bibliográficas generales.	693

RESUMEN

En este trabajo se ha analizado la obra novelística de José Luis Castillo-Puche de forma completa. Se ha demostrado que sus diecisiete novelas conforman un todo narrativo articulado con unos temas y unos personajes que dibujan a un protagonista total, que no es otro que el propio José Luis Castillo-Puche convertido en una figura literaria que se busca a sí mismo por medio de la creación de unas obras narrativas que son las que han construido el mito artístico castillopucheano. Este mito artístico ha sido forjado con estructuras y símbolos míticos; además de la simbología nominal de sus personajes, los símbolos cristianos y los imaginarios culturales, sociales e históricos. Todos estos elementos han sido analizados de manera pormenorizada para demostrar dicha proyección mítica. Para ello, su obra novelística no ha sido estudiada siguiendo un orden cronológico, sino que sus obras se han dividido en dos grandes grupos marcados por la presencia o ausencia del elemento configurador “Hécuba”. Todo ello ha conducido al objetivo primordial de esta investigación que ha sido la adscripción de Castillo-Puche como hombre-escritor de novela de autoformación.

Por lo tanto, este objetivo ha guiado la interpretación de la obra novelística de Castillo-Puche desde una visión global y comparativa que ha determinado sus constantes a la luz de las modernas teorías de la crítica literaria, fundamentalmente del método comparativo que ha permitido diferenciar las realidades más particulares de dicha novelística para compararlas con las de otras catorce novelas no solo españolas sino también internacionales, buscando un sinnúmero de asociaciones. Al mismo tiempo, estas asociaciones también se han establecido con otros dominios artísticos, como las artes plásticas, la filosofía y el género dramático. Por lo tanto, el estudio ha estado abierto a la literatura internacional y a la universalidad que marca el estudio comparativo con otras artes.

Por último, en esta tesis doctoral se ha expuesto toda una poética castillopucheana por medio de una dinámica contrastiva e indagadora y se ha colocado a Castillo-Puche y su conjunto literario narrativo en la órbita de la novela de “autoformación”, cuyo núcleo principal consiste en lograr un pleno dominio del conocimiento interior que revierte en la misma sociedad y en la humanidad. Asimismo, se han dejado abiertas algunas líneas para seguir y continuar el estudio de la narrativa castillopucheana.

1. INTRODUCCIÓN

LA NARRATIVA DE CASTILLO-PUCHE: ÁMBITO DE ESTA INVESTIGACIÓN.

1.1.- Justificación de este trabajo.

Esta tesis doctoral surge después de haber llevado a cabo un acercamiento a la figura y última etapa narrativa de José Luis Castillo-Puche expresado en un trabajo universitario para la Suficiencia investigadora (2009/2010) titulado *Bestias, hombres, ángeles*, que es el título de su última trilogía inacabada. Entonces tuve la posibilidad de adentrarme, cargando con mi fardo de lecturas y experiencias personales, en el universo literario propuesto por Castillo-Puche durante sus últimos años de creación literaria. Sin embargo, estas dos novelas que constituyen dicha trilogía, *Los murciélagos no son pájaros* (1986) y *Roma, ramera y romera* (2004), me empujaron a revisar la primera novela de nuestro autor, *Sin camino* (1956), confirmando que la totalidad de su obra constituía un círculo que el propio escritor trataba de cerrar y que yo, desde mi posición de “lectora”, capté e interpreté.

Ahora bien, el grueso de las novelas que constituían la línea marcada por el círculo quedaron sin analizar y por lo tanto mi interpretación no pudo ser total, si es que existe la interpretación total y definitiva en cuanto a obras literarias se refiere. Sin embargo, la premisa sobre la que se fundamentaba dicho trabajo de considerar *Roma, ramera y romera* como novela de formación, idea inspirada en un artículo de Sobejano (2005), y que yo asumí haciéndola extensiva también al resto de las novelas consideradas, sigue prevaleciendo en esta investigación; pero ahora con más matices, con más observaciones y con más propuestas que contribuyen a entender y clarificar una interpretación pertinente del total del universo narrativo castillopucheano que, dicho sea de paso, está conformado por pequeños universos literarios que han sido digeridos en pequeñas dosis necesitando tiempo de reposo en el interior de esta lectora, y no por su dificultad sino porque han sido obras que no se han quedado en la epidermis de mi yo lector; más aún, han atravesado mi piel como un punzón llegando a sobrecoger el alma misma, han hecho replantearme los grandes problemas universales del ser humano y han hecho que me hermane con sus numerosos protagonistas trasladándome a un tiempo y un espacio tan concretos que he sentido la misma angustia y miedo y terror y duda y asfixia que esos personajes castillopucheanos.

Creo, por lo tanto, que “el milagro literario” del que el propio Castillo-Puche habla en el prólogo de *El rescoldo de lo literario* (2000) para justificar el homenaje que rinde a los autores que forjaron su vocación ha obrado en mí de la misma manera. Por ello, recojo sus palabras para definir el efecto en mí de sus obras así como la deuda que he contraído con él y que ha desencadenado la elaboración de esta investigación:

No esperéis encontrar en este libro grandes alardes de crítica y análisis, aunque algo encontraréis –y lo digo sin modestia– de certeras y hasta profundas vetas de incursión estilística y crítica; pero este es ante todo un libro de amor, un libro apasionado, hecho al asalto de la sorpresa, de la admiración, del magisterio de la búsqueda apasionada del milagro literario. Un libro que quiere ser homenaje a aquellos autores y aquellos libros que supusieron para mí el desasosiego en mis querencias literarias, en mi soledad, mi pesadilla y mis inquietudes primeras (11).

Por otra parte, a lo largo de la extensa producción del escritor (su primera novela data de 1946 y la última es de 2004) los gustos literarios dominantes han sufrido notables oscilaciones, también en lo referente a las técnicas narrativas que se podrían analizar siguiendo la evolución del propio escritor y que han delatado el contraste entre las tendencias dominantes y las opciones defendidas por Castillo-Puche. Ahora bien, esta investigación no está preocupada por analizar tal aspecto desde el punto de vista evolutivo, sino que se centra en el aspecto

constitutivo del escritor y contempla su obra como un todo conformado por varias obras narrativas, cada una de las cuales es amarre de su propia personalidad y forma parte más que de una evolución profesional-literaria, de una más íntima y personal, de su evolución como persona y como ser integrado en una humanidad. La imagen que presenta ese todo es, como he dicho más arriba, la de un círculo, pero no uno solo, sino varios círculos combinados en espiral y que por lo tanto tienden hacia lo infinito. El propio Castillo-Puche ha intentado cerrar con su última producción esta combinación. Sin embargo, podemos preguntarnos si realmente lo consigue y si verdaderamente es obligatorio cerrarlo, o si, por el contrario, cada una de sus novelas está ubicada en un lugar estratégico de ese círculo en espiral y, contrariamente a la idea de círculo que nos remite a lo cerrado y lo repetido, contemplamos en el todo narrativo de Castillo-Puche el movimiento interminable. Sí, interminable, que no concluye con la muerte del propio escritor, sino que continúa en la figura de los sucesivos lectores, por ende, integrados también en una humanidad.

Asimismo, todo intento de justificar el interés que desprende la creación narrativa de José Luis Castillo-Puche sería banal, pues no existe mejor credencial que el legado hecho con palabras al que todo lector se puede acercar y que no le dejará impávido. Centraré mi estudio en la totalidad narrativa castillopucheana, excepto las narraciones cortas o cuentos. Por lo tanto, las obras mayores que analizaré son las siguientes:

Con la muerte al hombro, Misión a Estambul, Sin camino, El vengador, Hicieron partes, Paralelo 40, Oro blanco, El perro loco, Como ovejas al matadero, Jeremías el anarquista, El libro de las visiones y las apariciones, El amargo sabor de la retama, Conocerás el poso de la nada, Los murciélagos no son pájaros, El pequeño mundo de Pascualico, Escuela de detectives, Roma, ramera y romera.

Esta investigación tiene la intención de esclarecer en clave interpretativa e integradora el conjunto de esta narrativa castillopucheana. Indudablemente se tratan algunos temas colaterales en torno a la figura y obra de Castillo-Puche, como el caso de su adscripción a una generación determinada, o pertenencia a una corriente concreta, o problemas de sus publicaciones; pero la finalidad última es entender y ayudar a entender todo un universo narrativo, no desde el estudio de una evolución o una catalogación, sino desde la óptica interpretativa que nos desvela las conexiones del autor con su obra, y por otro lado, las conexiones del lector modelo con los textos literarios castillopucheanos. La elección de esta óptica ha venido empujada en un primer momento por mi intuición, asentada indiscutiblemente en la reflexión y apoyada en estudios críticos y especialistas. Por ello, he intentado que mis afirmaciones sean coherentes con el conjunto de los textos estudiados y con los conocimientos de que dispongo para interpretarlos, sin pretender en ningún momento establecer una exégesis canónica de estos textos literarios, sino con la intención de explicarme y explicar a otras personas algunas de las múltiples interpretaciones posibles de unas obras que me llamaron la atención desde el momento en que cayeron en mis manos.

Por otro lado, esta tesis doctoral aspira a llegar a unas firmes conclusiones referidas a Castillo-Puche hombre-escritor y a sus textos narrativos. Para ello, uno de los fuertes pilares de este trabajo es interpretar la obra narrativa de nuestro autor como un todo literario, incrustado en una realidad temporal, que ha sido creada y construida en dos direcciones: obras que nacen a una realidad (o existencia) después del análisis subconsciente o en las que emergen toda una red de asociaciones internas expresadas en símbolos que tienden a construir un mundo mítico; pero

también obras que se han nutrido de otros mundos míticos, de otros símbolos que han sido depurados en la soledad de la individualidad humana. Estas dos direcciones confluyen en un punto que es el “autoconocimiento” del hombre-escritor Castillo-Puche. Por lo tanto, la hipótesis que alimenta este trabajo es la consideración plena de Castillo-Puche como escritor de un todo narrativo de “autoconocimiento” o “autoformación”. Prefiero este término acuñado por M.^a Ángeles Rodríguez Fontela (1996) enfocado más al reconocerse a sí mismo para sus escritos y en sus escritos, a la vez que la propia humanidad se reconoce en ellos. Este término viene a intensificar el concepto de *Bildungsroman* y a plantear una teoría o apreciación menos encorsetada que me permite ligar con una segunda hipótesis que plantea la entrada de las ideas en la narrativa castillopucheana no como meros pretextos para desarrollar una trama, sino como auténticos símbolos o incluso mitos. Esta, al fin y al cabo, es la observación que ya advertían Welles y Warren sobre la labor del estudioso de Literatura:

En vez de especular sobre problemas de tan gran envergadura de la filosofía de la historia y sobre la integral suprema de la civilización, el estudioso de la literatura debe atender al problema concreto, no resuelto todavía ni siquiera estudiado convenientemente, de cómo entran realmente las ideas en la literatura. Evidentemente, no se trata de las ideas contenidas en una obra literaria en tanto estas ideas sean simple materia prima, mera información. La cuestión solo se plantea cuando estas ideas están incorporadas efectivamente en la textura misma de la obra de arte, cuando se hacen constitutivas, en suma, cuando dejan de ser ideas en el sentido corriente de conceptos y se convierten en símbolos o incluso en mitos (1966: 147).

Estas dos hipótesis vienen avaladas y justificadas desde el punto de vista que considera la comunicación literaria como un proceso dinámico y en el que, por lo tanto, se sitúa la obra narrativa castillopucheana en el centro de dicho proceso, a la que por un lado accede la figura del lector buscando significados y reconociéndose en el texto y, por otro lado, el propio autor crea o construye y al mismo tiempo se reconoce, quedando así justificado de este modo que “el proceso de lectura se inscribe en la dinámica de una búsqueda de significado para una textualidad que nada sería sin esa búsqueda afanosa del lector” (Pozuelo, 1988: 120).

Esta aseveración guía totalmente el planteamiento de este trabajo de investigación en clave interpretativa. El proceso de lectura entendido como búsqueda de significado de la obra narrativa de Castillo-Puche conduce a la necesidad de establecer los siguientes objetivos que esta tesis doctoral se ha marcado.

En primer lugar, y como objetivo general, este trabajo interpretativo espera servir de mediador entre el texto castillopucheano y la audiencia que desea una interpretación, así como lograr que las novelas de Castillo-Puche sean más comprensibles –más cercanas– a los lectores y lectoras que se acercan a ellas. Indudablemente, cabe preguntarnos si la interpretación que se muestra a lo largo de este trabajo es apropiada, objetiva y rigurosa teniendo en cuenta que la cuestión se complica puesto que estamos ante textos literarios y por lo tanto, toda interpretación estará teñida de subjetividad, pues, lo queramos o no, en cualquier investigación influyen nuestros miedos, nuestras obsesiones personales, nuestro modo de enfocar la vida y el mundo. Sin embargo, considero, como recoge Eco, que algunas interpretaciones captan con más profundidad que otras la estructura del texto. ¿Cómo es posible, sin embargo, saber cuál de ellas es la más cercana al sentido profundo de la obra? Además de la interpretación del autor sobre su propia obra (*intentio auctoris*), existe la del intérprete y también la del texto mismo (*intentio operis*). Esta última es la interpretación que se empareja con la última corriente “deconstructivista” y que implica que todo texto impone al intérprete unos límites, considerando

la independencia plena del texto en el que no se proyecta nada y donde el autor está al margen de todo y por lo tanto este tipo de exégesis puede resultar claramente errónea (Eco, 1992: 58).

Por otro lado, las diversas interpretaciones que ha ofrecido Castillo-Puche sobre sus novelas o sobre su propio proceso de creación son muy tenidas en cuenta en este trabajo, pero sabiendo que el autor de una obra no tiene por qué ser consciente de todos los niveles de significación de los que está dotando a su texto. Es cierto que conocer la opinión del autor puede resultar útil en algunos aspectos, pero de hecho esa opinión no tiene por qué resultar determinante, más aun si se tiene en cuenta que la inmersión de los libros en el tiempo los carga de múltiples significados que no tienen necesariamente que ver con el posible sentido que su autor hubiera preferido darles. Por tanto, y desde esta perspectiva, los diversos comentarios vertidos por Castillo-Puche resultan útiles en cuanto que contribuyen a demostrar que mi interpretación no es “incorrecta”, pero tampoco puedo pretender por ello que sea la única ni la definitiva. Las obras estudiadas son, en último término, una fuente inagotable de sentidos que se escapan incluso de las manos y la mente que les dieron forma.

En segundo lugar, los objetivos particulares que guían esta investigación son los siguientes:

- 1.- Interpretar la obra novelística de Castillo-Puche desde una visión global y comparativa para determinar sus constantes a la luz de las modernas teorías de la crítica literaria.
- 2.- Establecer una propuesta de creación narrativa castillopucheana y dibujar su proyección mítica.
- 3.- Relacionar la figura del hombre-escritor Castillo-Puche con la novela de “autoconocimiento” o “autoformación”.

Por lo tanto, la estructuración de esta tesis ha venido marcada por la idea de querer ofrecer una interpretación global de la novelística de Castillo-Puche. Por ello, para llevar a cabo este estudio ha sido imprescindible tener en cuenta toda su producción novelística escrita, desde su inaugural *Sin camino* hasta *Roma, ramera y romera*, puesto que este conjunto narrativo es el objeto de nuestra investigación. Sin embargo, es necesario advertir que he añadido numerosas teorizaciones del propio Castillo-Puche sobre su propia narrativa, sobre el acto de crear o sobre crítica literaria hallada en documentación privada, así como información expresada en conferencias, artículos, entrevistas o en prólogos y que aparecen de manera detallada, en su mayoría, en los apéndices.

El desarrollo de este trabajo ha seguido una estrategia de elaboración inductiva, tanto en su presentación formal como en el modelo de estudio que se ha llevado a cabo con las novelas de Castillo-Puche. Así pues, he tratado de razonar, mostrar, explicar e interpretar elementos particulares de la novelística castillopucheana que me han llevado a verificar las hipótesis planteadas más arriba y así formular una teoría interpretativa sobre la figura del hombre-escritor Castillo-Puche siguiendo un proceso analítico-sintético.

Este método ha demostrado ser especialmente útil en el establecimiento y confrontación de la poética del narrador, puesto que me ha permitido hacer inferencias orientadas hacia el fin que perseguía, fundamentalmente mediante la utilización del método comparativo que ha permitido diferenciar las realidades más particulares de dicha novelística para compararlas con las de otras novelas, y de igual modo también he podido contrastar determinados elementos

dentro del universo narrativo castillopucheano que me han permitido establecer mi propia teoría crítica interpretativa.

Esta investigación consta de dos grandes bloques, además de un capítulo introductorio previo y un capítulo recapitulador al final, a los que se agrega un apartado bibliográfico, así como cuatro apéndices conformados con documentación personal de Castillo-Puche recogida en la Fundación que lleva su nombre en la localidad natal del autor.

El capítulo introductorio es de suma importancia, pues sienta las bases del desarrollo de la investigación así como acota el ámbito de estudio, que no es otro que la figura y la narrativa de Castillo-Puche. Este apartado introductorio es pertinente si se tiene en cuenta que en él se marcan las líneas hipotéticas y los objetivos que se pretenden demostrar y alcanzar tras una interpretación crítica avalada por unos métodos teóricos-críticos por los que me he decantado por parecerme los más apropiados al fin propuesto. Al mismo tiempo, en esta sección he atendido a la fundamentación teórica de dichos métodos críticos a los que me he acogido por entender que me ayudaban a esclarecer mis primeras intuiciones. Así pues, la Poética de lo Imaginario, la Estética de la Recepción, la Literatura Comparada son los instrumentos metodológicos empleados y a los que he condicionado la organización de este estudio. Naturalmente, incluyo un apartado sobre el estado de la cuestión o, si se prefiere, sobre los intentos de acercamiento que se han llevado a cabo sobre mi objeto de estudio.

También, un último apartado esclarece y sienta las bases de la importancia del estudio del lector en esta tesis. Para la teoría literaria de un escritor es muy importante saber a quién dirige sus obras, qué rasgos conforman a su lector ideal. Por esta razón, hay que dedicar atención a la Teoría de la Recepción que, no obstante, se trata aquí en la medida en que sirve para sistematizar la poética particular de Castillo-Puche. Para mantener la coherencia interna de este bloque, es preciso hablar igualmente de la caracterización literaria y vital de Castillo-Puche. Dado que esta caracterización se hará con documentación propia del escritor he optado por llevarla al apéndice I que complementa dicha Introducción. La comprensión del contexto literario ofrecerá datos muy interesantes para juzgar, en su medida, la figura del autor y para entender mejor su posición con respecto a ciertos tópicos y ciertas posturas generacionales.

La primera parte está constituida por tres capítulos en los que he analizado constituyentes o elementos concretos de la narrativa castillopucheana desde una posición de “lo imaginario” que van desde una propuesta de creación del espacio narrativo “Hécuba”, pasando por componentes trascendentales de su narrativa expresados de manera simbólica, para desembocar en la conformación mítica de su arte narrativo, proceso que sienta las bases sobre la adscripción de Castillo-Puche como hombre-escritor de novela de autoformación. Por ello, estos tres capítulos constituyen las constantes fundamentales de la narrativa de Castillo-Puche que, una vez que se han observado, se han analizado y se han corroborado, han servido de eslabón para organizar la segunda parte de este estudio íntegro de la novelística castillopucheana, en el que se presentan tres capítulos que han aunado tanto una visión unívoca del estudio novelístico de Castillo-Puche como una visión múltiple, asociativa y polisémica por medio de la literatura comparativa en la que se han comparado las obras de Castillo-Puche con hitos literarios no solo españoles sino también internacionales, buscando un sinnúmero de asociaciones. Al mismo tiempo, estas asociaciones también se han establecido con otros dominios artísticos, como las artes plásticas, la filosofía y el género dramático. La narrativa castillopucheana no ha sido agrupada ni estudiada siguiendo un orden cronológico en sus publicaciones sino que sus obras se han dividido en dos grandes grupos marcados por la presencia o ausencia del elemento configurador

“Hécula”, puesto que el objetivo que persigo con la realización de esta investigación no es estudiar la evolución literaria de nuestro autor, sino que he pretendido ofrecer una visión totalizadora de su producción narrativa a partir de determinadas constantes que me han dado una interpretación constitutiva de ello.

Si el capítulo introductorio de este trabajo tenía suma importancia para sentar las líneas de estudio que se pretendían llevar a cabo en esta tesis, el último capítulo será relevante por su carácter recopilador de ideas, por su carácter demostrativo de las hipótesis y por su carácter verificador de los objetivos marcados y por el establecimiento de la teoría que recoge la poética castillopucheana; todo ello totalmente actualizado después de la dinámica contrastiva e indagadora. Asimismo, en este capítulo se han dejado abiertas algunas líneas para seguir y continuar el estudio de la narrativa castillopucheana, así como la discrepancia con algunas líneas propuestas con anterioridad a la elaboración de esta tesis. También se ha explicado que aunque esta tesis doctoral no es un acercamiento narratológico a la obra del yeclano, sino el estudio de una serie de elementos que ponen al crítico en la pista de su poética, ha sido necesario abordar una serie de aspectos narratológicos de forma secundaria, siempre que estos permitieran acercarse al establecimiento de la teoría pretendida. Así, por ejemplo, la atención al narrador, el uso de los personajes, algunos rasgos estilísticos...

1.2.- Estado de la cuestión y aportaciones de este trabajo.

Uno de los aspectos más llamativos a propósito de los estudios realizados sobre la obra narrativa de Castillo-Puche es la copiosa atención que ha merecido a los investigadores. Cuenta con prestigiosos estudiosos de su obra como el caso excepcional de José Belmonte Serrano, que ha analizado la producción completa de Castillo-Puche, excepto la última novela; y los numerosos profesores, como Díez de Revenga, Óscar Barrero..., que han analizado su creación; así como algunas tesis doctorales dentro del ámbito académico, que curiosamente se realizaron primero en EE. UU., como la de Yolanda Mola en Fordham University New York, 1974. En un artículo de *ABC*, domingo 8 de agosto de 1976 (22), Anne Leroux la entrevista:

Sor Yolanda hizo su tesis doctoral sobre la novelística del escritor español José Luis Castillo-Puche, a quien, por cierto, conoció en Nueva York cuando nuestro novelista –uno de los grandes viajeros de la literatura española contemporánea– era corresponsal en aquella ciudad estadounidense.

–Yo tuve la fortuna de conocer a Castillo-Puche, en el año 1969, cuando estaba terminando mis cursos de doctorado, por medio de la figura de Hemingway, que fue una atracción común. Le oí una conferencia sobre el escritor norteamericano y sus criterios tan sugestivos y su misma personalidad me indujeron a leer los libros de esa persona tan convincente y estimulante que estaba oyendo. Así, pues, empezó mi trabajo que terminó con la tesis doctoral que titulé “El tema del conflicto en la novelística de Castillo-Puche”. Después hice otro viaje a España para seguir con el tema pero con una aproximación física a algunos de los escenarios que aparecen en la obra de Castillo-Puche, para entender mejor su narrativa, y visité Jávea, Yecla, me enteré de muchos puntos de su biografía que para mí estaban algo oscuros, y de su actividad en la profesión periodística, e incluso pretendí analizar sus influencias de Miró, Azorín y del propio Hemingway.

–¿Qué aspectos destaca usted en la obra narrativa de José Luis Castillo-Puche?

–Creo que lo que más le ha influido, como a toda la literatura contemporánea, fue la filosofía existencialista. Lo vemos, en general, en algunos de sus temas más importantes: la muerte, el pesimismo que nace de esa misma filosofía, el conflicto vocacional, y, aparte esto, considero que la influencia de la guerra española, junto con su riqueza extraordinaria de vocabulario y la fluidez de sus estilo, son también elementos sustanciales para acercarnos a la obra de este gran escritor español.

Yolanda Mola se propone estudiar también otras vertientes de la producción literaria de Castillo-Puche, tales como los libros de viaje, biografía, etc., y en parte por exigencia de sus alumnos universitarios –comenta ahora la profesora–, que desempeñan un papel importante en la misma selección de los autores propuestos a estudio.

Desde entonces, desde ese año 1976, se han sucedido los artículos, tesis doctorales, libros, congresos sobre la obra de Castillo-Puche, lo que es señal evidente de la importancia de su obra en el contexto de un grupo de escritores, los de su generación, a los que, dicho sea de paso, se cita más que se estudia.

Los objetivos marcados más arriba sitúan con claridad las aportaciones de esta investigación que vendrá a llenar huecos desde la perspectiva de la interpretación. No se trata de un estudio, sino de una propuesta interpretativa que constituirá una apuesta por la aplicación de “lo Imaginario” en la narrativa de Castillo-Puche, así como sentará las bases para su estudio desde lo Imaginario (psicoanálisis y antropología). De todo ello se desprenderá la necesidad de atender a la Estética de la Recepción, porque es “el otro”, “el lector”, “el individuo” aquel al que va destinada su narrativa, así como la justificación de escritor y creación de autoformación, ya que es el primer paso inicial, largo y arduo que recorre Castillo-Puche; y más aun, se situará su novelística en los mismos puestos literarios de grandes hitos novelescos no solo españoles sino también extranjeros, por medio de los estudios comparativos.

Como se explica en el apartado correspondiente, se trata de una adaptación que pretende, por un lado, integrar los diversos enfoques relativos al estudio de la novela correspondientes a las principales corrientes críticas del siglo XX y, por otro, intenta acomodarse al fundamento de esta investigación, esto es, al aspecto abierto de la interpretación desde la posición del lector.

En definitiva, la aportación básica de este trabajo puede resumirse en tres aspectos: por un lado, la propuesta de un modelo de análisis de la obra narrativa de carácter integrador, capaz de dar cuenta de la calidad literaria de la narrativa castillopucheana; por otro lado, la aplicación de este modelo a toda la producción narrativa del escritor yeclano integrando diversos aspectos, pero realzando la figura del “lector”; finalmente, la interpretación de la trayectoria narrativa de Castillo-Puche a la luz del debate genérico de la valoración de escritor de “novela de autoformación”, precisando el concepto de *Bildungsroman*:

El término *Bildung* que traducimos por “formación” significa no solo la actividad –*energeia*– por la que el individuo obtiene unos determinados productos culturales, sino también esos mismos productos culturales –*ergon*–. Pero aún hay algo más: sobre este último sema, queda implicado otro que es particularmente relevante en nuestro estudio: *la reflexión o capacidad formativa del mismo objeto cultural, obtenido en el proceso de formación, sobre el sujeto, que, de ese modo, “se forma”*. Por ello, más que de formación, sería preferible hablar de “autoformación” (Rodríguez, 1996: 30).

1.3.- Métodos de análisis. Idoneidad y fundamentación teórica.

La narrativa castillopucheana permite, sin lugar a dudas, un amplio espectro de aproximaciones teóricas. La extraordinaria riqueza e importancia de una narrativa como esta, situada en un amplio margen temporal, ha suscitado algún que otro estudio especializado, que abarca desde la crítica textual y la tradición manuscrita, como es el caso de la censura, estudiada por Douglas Edward LaPrade, y que en esta tesis se complementará, hasta los enfoques de género, pasando por estudios de corte lingüístico, como “el español castillopucheano” estudiado por Emilio González Grano de Oro, y que mi anterior trabajo sobre Castillo-Puche vino a ampliar, reservándole un apartado, “El español del último José Luis Castillo-Puche”, estudio también literario o consideraciones teológicas.

Por ello, se me antoja necesario delimitar el campo de acción específico del presente estudio, precisando la idoneidad y el aporte teórico de los métodos de análisis elegidos para esta propuesta de aproximación a la narrativa castillopucheana.

(A) Idoneidad de los métodos de análisis.

La elección de cualquier propuesta de análisis literario, aunque sea muy elaborada, debe resistir la prueba de la aplicación a la obra concreta y esta aplicación es la que he llevado a cabo en este estudio, puesto que la consideración de los métodos propuestos es la más apropiada para evidenciar las principales claves de la narrativa castillopucheana.

Todo modelo debe atender, en primer lugar, a las múltiples perspectivas presentes en la obra literaria. Para ello, mi propuesta de crítica literaria de la narrativa de Castillo-Puche no es tan radical como para llegar a la Deconstrucción (Derrida, Barthes...). Yo apuesto por la situación de privilegio y de nuevo creador de la figura del lector, pero no a costa de “la muerte del autor” (Barthes) sino con fuerte presencia del mismo, como creador inicial que busca la comunicación con su lector Modelo y que busca su propia comunicación consigo mismo (autoformación). Por eso estoy de acuerdo con García Berrio (2008) cuando señala que este modelo (la Deconstrucción) no es el adecuado porque puede llevar a una sobreinterpretación totalmente desligada.

Por el contrario, la Poética de lo Imaginario, así como la Estética de la Recepción, son más adecuadas como métodos o corrientes de interpretación que hermanan al autor y al lector, pero siempre a un lector que construye e interpreta clarificando símbolos y mitos y arquetipos, movido principalmente por las pulsiones o impulsos del sentimiento produciendo en los lectores un reencuentro con las historias ficticias que más específicamente permiten a los lectores su autoformación, su autodescubrimiento y su identidad cultural e individual. Es por este puente por donde transitará mi interpretación para poner en el mismo plano interpretativo la Poética de lo Imaginario y la Estética de la Recepción y la novela de autoformación, apoyándome en los presupuestos de la Literatura Comparada.

El lector se sitúa ante las narraciones de Castillo-Puche no como un ser que lee sino como un ser que lee, que descubre e interpreta. Esto le lleva a conocer a un creador que ha trasladado a su obra sus obsesiones en forma de símbolos y cargando a los hombros con toda una herencia ancestral y contemporánea, que por medio de la escritura y la creación se autoconoce, se autodescubre y se autoforma. Su material creador es el vínculo comunicativo con el lector implícito que se convierte en modelo que descubre esos símbolos y desempolva esa carga ancestral y contemporánea, lector que se impregna de esos símbolos, que traspasan su

piel, que le hieren y estallan en su interior como un torrente que obliga al mismo lector a autoconocerse y a autoformarse y a identificarse con las historias narradas. Es aquí donde encontramos la hipótesis de Ricoeur, según la cual “la Humanidad descubre su identidad en las narraciones que se cuenta a sí misma sobre sí misma” (1983: 357). Los presupuestos de estas tres metodologías de interpretación conectan fructíferamente, como quedará demostrado.

La idoneidad del método propuesto queda demostrada no solo por las ventajas del análisis tripartito (Poética de lo Imaginario, Estética de la Recepción y Literatura Comparada), por la capacidad integradora del modelo y por su adecuación para caracterizar la denominación de la obra total de Castillo-Puche de autoformación y a Castillo-Puche como narrador de autoconocimiento, además de atender de forma clara a la recepción como elemento fundamental del proceso de comunicación literaria. La literatura constituye un tipo especial de comunicación con unas claves concretas conocidas en función del horizonte de expectativas del lector. A este respecto, la escuela de la recepción constituye un referente de primer orden por la importancia asignada a la instancia lectora.

(B) Fundamentación de los métodos de análisis.

Como premisa esencial y exigencia metodológica, considero todo el conjunto narrativo de Castillo-Puche como una pieza literaria, al margen de sus posibles valores histórico-literarios o lingüísticos. El estudio que propongo de los textos castillopucheanos exige abordarlos con total independencia con respecto a su veracidad o fidelidad hacia los supuestos hechos de base: como sabemos, en literatura el binomio verdadero/falso es inoperante desde que Aristóteles propuso reemplazarlo por la noción de “verosimilitud”, que privilegia la lógica interna del texto por encima de su fidelidad al mundo externo.

El simple hecho de narrar supone una irrealización de lo narrado ya que la vida nunca tiene forma de relato, sino que se da en bruto, sin causalidad ni progresión diegética, desordenada, caótica. Contar un acontecimiento real requiere dotarlo de una estructura narrativo-causal, y remodelar nuestra experiencia de la vida de acuerdo con unas coordenadas culturalmente adquiridas mediante la interiorización desde la infancia del modelo ordenador del relato, del mito, del cuento. He ahí la función última y terapéutica de la narración: dar forma al desorden de la experiencia y reordenar el caos de la memoria mediante la interiorización de los relatos aprendidos. Por tanto, la realidad vivida se somete sistemáticamente a un proceso de ficcionalización.

Así pues, los matices que diferencian la ficción de la realidad parecen quedar más claros y nos hacen entender mejor la narrativa de Castillo-Puche, al que sus propios paisanos le hicieron pagar con el “destierro” de su población natal al no distinguir tales matices en su producción novelística. Por otro lado, estos conceptos entran hoy a formar parte de un juego más moderno dentro del concepto de “mundo posible”, desde que Aristóteles, en su *Poética*, estableciera la relación entre la literatura –*arte poética*– y el mundo –*la realidad*–, girando esta relación en torno al concepto de mimesis. Platón en la *República* había asignado a las obras de arte miméticas el estatuto de copias pasivas de fenómenos extraídos a partir de la realidad de las esencias, pero Aristóteles libera a la mimesis del vínculo metafísico anterior y señala que es una función de la productividad artística. La mimesis pasa a ser de imitación a representación, a creación. La mimesis de Aristóteles crea la realidad, siendo, por tanto, la ficcionalidad rasgo distintivo de la mimesis. La literatura es imitación de la realidad. De aquí arranca la tradicional acepción realista de la ficcionalidad, puesto que atiende a la ficción mimética fundada en el

principio de la verosimilitud, pero deja fuera otras formas de ficción (Albadalejo, 1992: 33; García Berrio, 1994: 440).

Es en el Renacimiento cuando los tratadistas, siguiendo la poética aristotélica, tienen en cuenta la participación del sujeto poético en la actividad mimética y su particular percepción de la realidad. Invocan un reconocimiento de invenciones y sutilezas y prefieren hablar de inventiva, y no de mimesis, para subrayar la dimensión creativa que otorga la ficcionalidad. Aunque al mismo tiempo se exigirá a la poesía que imite a la realidad (Rodríguez Pequeño, 1988: 407). En el siglo XVIII, Luis Alfonso de Carvallo señala en *El cisne de Apolo* que las ficciones pueden ser de dos maneras: verisímiles y fabulosas. Las verisímiles cuentan algo que es muy semejante a la realidad; y las fabulosas pueden ser de dos tipos: las que pueden suceder de alguna manera y las que nunca pueden suceder (Carvallo, 1986: 222). Este es un principio general en la teoría literaria clasicista, y un punto de referencia para posteriores teorías modernas de los mundos posibles.

En una reinterpretación del concepto aristotélico de mimesis o imitación, P. Ricoeur, muchos siglos después, subrayó que el sentido de “mimesis” no sería el de reproducción de la realidad, sino el de representación, es decir, creación artística de una nueva realidad, de un mundo ficcional. La mimesis establece el área ficcional y la especificidad artística del texto, pues el autor construye por ella referentes distintos de la realidad efectiva (Ricoeur, 1983: 76). Este concepto de mimesis se adecua a lo que hoy entendemos por ficción: la creación y estructuración de mundos posibles. Tenemos que señalar que la ficción mimética crea esos mundos posibles basándose en el concepto de verosimilitud, lo que indica que su constitución sigue las reglas que gobiernan la organización del mundo real. Esa verosimilitud consiste en crear, no una copia del mundo real, sino un mundo ficcional posible autónomo, y como tal que se rija por unas reglas.

En el siglo XVIII se originó una crisis intelectual y estética que sería el germen de la teoría de los mundos posibles, una idea radicalmente nueva de la relación entre literatura y realidad. Los pioneros en esta nueva teoría se basan en la filosofía racionalista de Leibniz. Este sostiene que las ficciones son mundos posibles y, como tales, no forman parte de la realidad, y propone los mundos ficcionales como alternativas al mundo real. De esta manera, las historias que aparecen en los textos literarios pueden considerarse como una narración de algo que pueda acaecer en algún otro mundo. Serán los suizos Breitinger y Bodmer quienes integren en el pensamiento literario el concepto de los mundos posibles. Breitinger fusiona la opinión de Leibniz y de Aristóteles para afirmar que los mundos imaginarios entran a formar parte, junto con el mundo de la realidad, del universo de los mundos existentes. Así pues, la propiedad fundamental de las ficciones, la de la existencia ficcional, se deriva directamente de la actividad poética. Para Bodmer, los mundos posibles son dominios remotos, ajenos y desconocidos para el inmenso universo de la realidad; son distintos de nuestro mundo habitual, pero no por ello son menos materiales y reales.

La poética de Leibniz ofreció una interpretación interesante de la relación entre la literatura y el mundo. Sin embargo, el Romanticismo del siglo XIX rechazará el concepto de los mundos posibles, debido a que los románticos concebían la obra poética como expresión de una individualidad original, fuera de la mimesis y de la relación con el mundo. Hasta la etapa realista no se volverá a hablar del arte como una imitación fiel de la realidad. Los conceptos de los mundos imaginarios y posibles volverán a aparecer en la poética contemporánea, en la

medida en que la misma incluye elementos que no forman parte de la realidad efectiva o del mundo real y están situados en mundos alternativos a este (Albaladejo, 1992: 49).

La noción de mundo posible ha encontrado un notable eco entre los teóricos de la ficción literaria. En los estudios actuales de Teoría de la Literatura, los términos ficción y ficcionalidad se han convertido en tecnicismos con los que designamos una propiedad, característica del hecho literario, que afecta tanto a la constitución de esos mundos posibles o imaginarios expresados en un texto literario, como al mismo lenguaje literario en virtud del cual se configuran dichos mundos. Entendemos por ficción la capacidad de representación en la que lo representado solo existe como experiencia imaginaria de seres inexistentes (Pozuelo Yvancos, 1988: 91-101). La ficción es un elemento fundamental a la hora de entender la estructura de los textos sobre todo por su capacidad de organizar la obra literaria como representación, a causa de la conexión fundamental entre texto y mundo que tal concepción implica (García Berrio, 1994b: 438).

La aplicación literaria de la teoría de los mundos posibles ha hecho que esta se haya especializado, convirtiéndose en una teoría de los mundos de la obra literaria de ficción (Pavel, 1988; Dolezel, 1989; Albaladejo, 1986). Th. Pavel, L. Dolezel y T. Albaladejo se declaran partidarios de una semántica específicamente literaria. La noción de mundo posible –o mundo ficcional– facilitaría la descripción de los contenidos o universos textuales como una realidad autónoma, no necesariamente vinculada al mundo actual e incluso contradictoria respecto de sus normas y posibilidades de existencia. Los mundos posibles textuales como mundos alternativos –posibles o imposibles– al mundo actual son muy numerosos, y en ciertos casos accesibles desde el mundo real (Pavel, 1986: 69).

L. Dolezel desarrolla toda una teoría de los mundos posibles –una semántica constructivista– en el marco de un modelo de múltiples mundos. Formula tres postulados básicos de la semántica ficcional. El primero es que los mundos ficcionales son conjuntos de estados posibles de cosas; el segundo hace referencia a que al conjunto de mundos ficcionales, que son ilimitados en número y gozan de la máxima variedad, puede accederse desde el mundo actual no físicamente sino a través de canales semióticos. El mundo actual suministra material para la construcción de tales mundos. El tercer postulado señala la posibilidad de que los textos literarios contengan mundos imposibles, mundos que contradigan las leyes del mundo natural o real; al lector le basta con que tales mundos sean internamente coherentes. Las frases narrativas son necesariamente verdaderas en cuanto son responsables de la generación y existencia del objeto ficticio. Hay que aceptar el juego ficticio tal y como nos lo presenta el narrador, aunque sus leyes contradigan a las del mundo actual (Martínez Bonati, 1983: 128-133).

Tomás Albaladejo, siguiendo el pensamiento de Leibniz sobre la infinitud de mundos posibles, considera la existencia de un mundo real objetivo y de otros mundos alternativos a este. El hombre tiene consciencia de la existencia del mundo real, y además se ve influido por otros mundos posibles de carácter imaginario, algunos de los cuales se podrían llegar a realizar, mientras que otros permanecerían en nuestra mente (Albaladejo, 1998: 76). A partir de estas ideas establece una tipología de los distintos modelos de mundo, en los que pueden comprenderse los posibles conjuntos referenciales de los diferentes textos literarios: el modelo de mundo de lo verdadero, el de lo ficcional verosímil y el de lo ficcional no verosímil. Para Tomás Albaladejo:

Los modelos de mundo de lo verdadero están formados por instrucciones que pertenecen al mundo real efectivo, por lo que los referentes que a partir de ellos se obtienen son reales. Los modelos de mundo de lo ficcional verosímil contienen instrucciones que no pertenecen al mundo real, efectivo, pero están construidas de acuerdo con este; por último, los modelos de mundo de lo ficcional no verosímil les componen instrucciones que no corresponden al mundo real efectivo ni están establecidas de acuerdo con dicho mundo (Albaladejo, 1998: 58-59).

Dentro de cada mundo posible hay distintos fragmentos o secciones de mundo a los que denominamos submundos. Un texto tendrá tantos mundos como individuos formen parte de él, y a su vez cada uno de esos mundos puede ser dividido en submundos según la experiencia de los personajes, además del mundo de la realidad objetiva efectivamente existente (Albaladejo, 1998: 69-74). Y para el mundo expresado en un texto, que forma su conjunto referencial, es necesaria la existencia de un modelo de mundo.

Los mundos posibles están implícitos en la reflexión cotidiana de todos nosotros, esto es, todos imaginamos mundos alternativos al mundo real objetivo. Así pues, en muchas ocasiones el creador literario lo que hace es exteriorizar en la creación de textos literarios esos mundos posibles alternativos al mundo real; lo mismo que hacemos los lectores cuando nos enfrentamos a un texto literario. En definitiva, el texto literario puede ser reflejo de la realidad natural o de representaciones ilusorias de esa realidad.

La concepción del texto ficcional como contenedor de mundos posibles o de modelos de mundo supone a su vez una posible solución al problema que se suscita con la aparente referencialidad que debe poseer todo texto literario con respecto al mundo real. El desentrañamiento de estos modelos de mundo requiere para su interpretación de la presencia creativa del lector y su indispensable equipaje enciclopédico, el cual proviene de su conocimiento del mundo real. Esto es lo que justifica la creación de Hécuba a partir de Yecla en la narrativa de Castillo-Puche.

No hay, por tanto, un concepto absoluto de “realidad” o de “mundos”, sino que hay que hablar más bien de “modelos de la realidad” o “modelos del mundo”. Pero un modelo no es una simple imagen de la realidad o del mundo, sino una representación de la realidad o del mundo provisto de una estructura y una función.

Así pues, el significado de un enunciado o —más exactamente— de una proposición no depende de cómo es realmente el mundo, sino que depende o puede depender de cómo podría ser o cómo habría podido ser el mundo, es decir, depende de mundos posibles. Un mundo posible no tiene que ser idéntico ni a la idea ordinaria de mundo o realidad, ni a la de un lugar, un planeta o un universo muy lejano. Más claramente, la noción de mundo posible no ha de referirse solo a un mundo físicamente posible, ya que un mundo físicamente posible, es decir un mundo posible con las mismas reglas naturales de mundo real constituye solo un subconjunto de la clase de todos los mundos lógicamente posibles, que incluyen también muchos mundos físicamente y/o tecnológicamente imposibles. Podríamos decir que un mundo posible está formado por las condiciones descriptivas que le asignamos, o bien que es un constructo cultural, o más exactamente un constructo abstracto de una teoría semántica.

Un texto ficcional o ficción es un texto cuyo mundo constituye una alternativa del modelo de mundo real en que aquel texto es (o ha sido) producido, creado, construido y/o recibido. Dicho de otro modo: un texto ficcional es un mundo posible alternativo (construido

alternativamente) del modelo del mundo real o de la realidad del autor y/o de los receptores/lectores. Pero hay que aclarar que alternativo no significa necesariamente opuesto, sino que indica sencillamente una posibilidad diversa de estados-de-cosas, un mundo como podría ser o habría podido ser, lo cual nos obliga a decir que todo mundo ficcional no ha de estar necesariamente muy alejado de la realidad conocida.

Se puede, además, señalar que un texto ficcional posee una ontología y presupone un modelo de la realidad con referencia al mismo que es construido por su autor y es interpretado por sus lectores/receptores. Así pues, la coherencia de un texto ficcional debe ser vista como la coherencia de un mundo posible donde nada es o debería ser casual. Sin embargo, es siempre posible postular una relación con el mundo real, aunque el fin de esto resulte una intencionalización total. De otro modo: un texto ficcional puede ser considerado como una amplia (extensa) intención. Así, un texto ficcional puede ser descrito, pero no puede ser indicado/mostrado deícticamente, y no sirve de mucho buscar extensiones de los personajes y de los estados-de-cosas fuera del texto. Para que un intérprete/lector reconstruya o pueda reconstruir el mundo posible de un texto ficcional –y por tanto su coherencia–, es necesario el conocimiento enciclopédico. La interpretación de un texto coherente dependerá, pues, del conocimiento del mundo, ya que es posible alcanzar un conjunto de conclusiones no solo gracias a las reglas lingüísticas y al razonamiento deductivo, sino también gracias a lo que sabemos/conocemos del mundo, porque un mundo textual –un mundo posible– es siempre construido como alternativa del mundo real y el conocimiento del primero es conectado con el del segundo.

Ha valido la pena el recorrido explicativo por estos conceptos puesto que son la premisa que alimenta los textos literarios de Castillo-Puche y deja claro que poseen una referencialidad interna y suponen una alternativa al modelo de mundo real sobre el que se han construido, necesitando la presencia activa y creativa del lector.

Por otro lado, siempre ha existido un afán por explicar la palabra poética y al mismo tiempo elucidar el misterio del hombre. De ahí surge el desarrollo del concepto de lo imaginario –y la ulterior derivación en la tendencia conocida como Poética de lo Imaginario–, siendo el resultado de un largo proceso que hunde sus raíces en el siglo XIX, en la crisis del positivismo, y que pasa por el psicoanálisis, el desarrollo de la antropología y el auge de la teoría literaria, entre otras vías.

Si el positivismo predicaba la suficiencia de la razón para conocer la realidad y confiaba en que todo era aprehensible y explicable, un escepticismo trascendente va a salir al paso en Occidente. Escepticismo, porque desconfía de que la realidad sea totalmente explicable y reducible a conceptos transparentes, y va en busca de la esencia de las cosas en mundos más remotos, menos visibles y más difíciles de encontrar y explicar. Trascendente, porque no se queda en la incredulidad, sino que, como acabamos de decir, busca un más allá, por muy dificultoso que resulte acceder a él. Es este impulso el que recorre manifestaciones tan dispares como el simbolismo francés, el prerrafaelismo inglés, el modernismo hispánico, y mucho después, el surrealismo.

Este interés por las profundidades insondables del ser, este “redécouvert de l’homme”, como dice Gilber Durand (1998: 28), se halla unido al desarrollo del psicoanálisis, pero también al de la antropología, debido en gran parte, también según Durand, a las conquistas coloniales y

al interés por lo lejano. Así, tal redescubrimiento del hombre “conflue avec les découvertes de la psychanalyse freudienne et avec la psychologie des profondeurs de Jung” (31).

Por tanto, se puede afirmar que, durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, se desarrolla una serie de tendencias literarias, artísticas, críticas y filosóficas que coinciden en esta búsqueda del más allá en el interior del hombre valorando lo imaginario, lo simbólico y lo irracional. Dentro de ellas, se incluirían no sólo simbolismo, prerrafaelismo y modernismo, sino también la novelística del 98; la narrativa de Joyce, Woolf, Proust o Gide; el surrealismo y sus aledaños. Y todo ello al margen del psicoanálisis, la antropología o la historia de las religiones. No se trata, pues, de movimientos aislados o surgidos al azar; es una suerte de espíritu de época del que aún hoy somos deudores.

Pero son el psicoanálisis y la antropología los antecedentes inmediatos del desarrollo del estudio de lo imaginario. No se trata de hacer un repaso exhaustivo de la doctrina psicoanalítica y de las obras capitales de la antropología cultural; tal cometido se saldría de la intención de este trabajo y alargaría sin necesidad el recorrido por el concepto de lo imaginario y sus antecedentes. Pero sí resulta imprescindible marcar su importancia para entender la teoría sobre lo imaginario.

Dentro del psicoanálisis destacan dos nombres importantes en sus etapas fundacionales: Sigmund Freud y Carl Gustav Jung. Y dentro de la antropología destacan las obras de dos de los antropólogos más importantes: el rumano Mircea Eliade y el belga Claude Levi-Strauss.

La obra de Sigmund Freud ha sido, y sigue siendo, objeto de gran atención en el ámbito de la Teoría de la Literatura. Una muestra de ello son los diversos estudios de algunos críticos y teóricos literarios que han extrapolado varios puntos de la citada obra al campo literario¹.

El sueño es para Freud la realización de un deseo inconsciente. Afirma que los sueños tienen una finalidad y un sentido. Los sueños dibujan el mundo como quisiéramos que fuera; la realidad lo impone como es. Así, el sueño es muchas veces una realización de un deseo suprimido o reprimido. Hay un choque entre el sueño y la realidad, semejante al choque entre ficción y realidad que se da entre texto y mundo. También es importante señalar la importancia que tiene la *represión*, uno de los más importantes mecanismos de defensa, en los sueños. Freud llega a una contundente conclusión después de realizar todo el estudio sobre los sueños: relaciona la deformación del sueño con el material psíquico reprimido. Dirá que los sueños embrollados e incoherentes son realizaciones disfrazadas de deseos reprimidos, así como los sueños comprensibles son francas realizaciones de deseos. Dirá también que el sueño está compuesto casi siempre de situaciones visuales, por imágenes o por objetos reconocibles por cualquier persona. A la disposición visual del material psíquico o *figurabilidad* pertenecen todos los sucesos exteriores que se nos han quedado grabados en el inconsciente. La figuración da a los pensamientos inconscientes del sueño la posibilidad de volver hacia la consciencia tomando el camino de las imágenes visuales.

No hay una interpretación universal del sueño. Los elementos que constituyen el contenido manifiesto no tienen significación como tales. Su sentido no se entiende más que en

¹Ver las obras de E. Fromm (1974); A. Clancier (1976); B. Bettelheim (1990); J. M.^a Azpitarte Almagro (1981); I. Paraíso Almansa (1994 y 1995); Rebeca Bordeu (1995: 47–57); Joel Dor (1994); Sigmund Freud (1997 y 1995); Garner, S. (1989); Miguel Ángel Huamán (2003); Jacques Lacan (1976); Ricardo Piglia (2005); entre otros.

su articulación —a través del trabajo de asociaciones del soñante— con los pensamientos latentes del sueño. Algo similar sucedería con los elementos que componen una obra literaria, que no tienen sentido por separado sino solo en su conjunto.

Para posteriores autores, como C. Jung y G. Bachelard, será muy importante el simbolismo de los sueños. El lenguaje de los sueños es muy rico en símbolos², aunque Freud señala que muchos de los símbolos de los sueños no pertenecen exclusivamente al sueño, sino que son característicos del representar inconsciente, especialmente del popular, y se nos muestran en el folklore, los mitos, las fábulas, los proverbios, etc. El sueño utiliza el simbolismo para la representación disfrazada de sus ideas latentes. El simbolismo establece la relación entre el contenido manifiesto de un comportamiento, de un pensamiento o una palabra, y su sentido latente, que es inconsciente. Por ello los símbolos recubren todas las formas de representación indirecta, tales como el desplazamiento, la condensación, la sobredeterminación y la figuración, entre otras. Un símbolo utilizado en el contenido manifiesto debe ser interpretado con frecuencia en su sentido propio y no simbólicamente. Cuando el sujeto puede elegir entre varios símbolos para representar un cierto contenido, se decidirá por aquel que entrañe, además, relaciones objetivas con su material ideológico, y ello permite una motivación individual, además de la típica. Esto es lo que hacen los escritores cuando eligen poner en sus obras una serie de símbolos, que, por un lado, para ellos tendrán una significación especial y, por otro, serán interpretados por los lectores según lo que esa simbología entrañe para ellos. Así nos lo afirma Freud: a esa multiplicidad de sentidos de los símbolos vienen a agregarse la multiplicidad de interpretaciones de que el sueño es susceptible y su facultad de representar por medio de un mismo contenido diversos impulsos optativos y formaciones ideológicas de naturaleza muy diferente (Freud, 1973a: I, 560).

Jung, al igual que Freud, parte de la idea de que los sueños son el producto más característico y rico del inconsciente humano, una constelación de símbolos y arquetipos fijados en el inconsciente. Su estudio se centra en dos ideas básicas, en torno a las que gira toda su obra: arquetipos e inconsciente colectivo. El sueño es la fuente más frecuente y universalmente accesible para la investigación de la facultad simbolizadora del hombre (Jung, 1984: 22). El hombre produce símbolos inconscientes y espontáneamente en forma de sueños, porque los sueños ocurren pero no se inventan; por ello son la fuente principal de todo lo que sabemos acerca del simbolismo (Jung, 1984: 49). El aspecto inconsciente de cualquier suceso se nos revela en sueños, donde aparece como una imagen simbólica, y no como un pensamiento racional. Los sueños para Jung no son solo realizaciones de deseos, como lo eran para Freud, sino anuncios de hechos futuros o compensaciones del equilibrio psicológico. En el sueño se nos muestran los arquetipos o depósito constituido por toda la experiencia ancestral desde hace millones de años. Esos arquetipos se nos muestran mediante símbolos, por lo que el sueño es la vía para acceder al inconsciente colectivo. Los arquetipos, o imágenes primarias, surgen del inconsciente individual a través de los sueños, y los sujetos los percibimos como una imagen interna pero que a su vez se manifiesta de forma casi idéntica tanto en los sueños como en las fantasías individuales del folclore y la mitología de muchos y dispares pueblos.

En resumen, Jung distingue en el inconsciente una “couche personnelle”, que se nutre de las reminiscencias infantiles y de los recuerdos-imágenes vividos, y una “couche collective”, que son los restos de una existencia ancestral, donde las imágenes funcionan como simples

² Según Freud la simbología que aparece de una forma más frecuente en los sueños es la relacionada con la muerte y con los temas eróticos; temas que de alguna manera tenemos reprimidos en nuestro inconsciente y que se convierten en obsesiones en el universo literario de Castillo-Puche.

siluetas, como vestigios. Y distingue ya claramente entre los dos tipos de inconsciente (Jung, 1970: 10):

Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos *inconsciente personal*. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y en la adquisición personal, sino que es innato: lo llamado *inconsciente colectivo* (...) no es de naturaleza individual sino universal, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que (...) son los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre.

En este sentido, la doctrina de Jung abre una puerta a la antropología, al “estudio de la humanidad, de los pueblos antiguos y modernos, y de sus estilos de vida” (Harris, 1982: 13) con un “carácter global y comparativo” que la diferencia de “otras disciplinas que abordan únicamente un segmento concreto de la experiencia humana o una época o fase concretas”. De esta manera, “la importancia de la antropología trasciende los límites de cualquier tribu, raza, nación o cultura concretas”, ya que lo que quiere es definir “lo que es característicamente humano en la naturaleza humana” (Harris, 1982: 18-19).

A la antropología, pues, le interesa el hombre en toda su magnitud y qué es lo que lo define dentro del mundo. De esta manera, se ha esforzado especialmente en estudiar las relaciones del hombre con el medio en un sentido amplio y aquello que no cambia de unas culturas a otras, para llegar a una síntesis total sobre su objeto de estudio. Así, uno de sus intereses fundamentales es la investigación acerca de la función y la naturaleza de los mitos, los ritos, los símbolos e imágenes que el hombre crea en respuesta a los desafíos del mundo y el tiempo. Las obras de dos de los antropólogos más importantes, como ya hemos reconocido, Mircea Eliade y Claude Levi-Strauss, así lo certifican.

El descubrimiento de las culturas primitivas durante el colonialismo decimonónico es precisamente lo que interesa a los antropólogos, en la medida en que en ellas el pensamiento simbólico permanece casi intacto y, por lo tanto, los mitos, los ritos y los símbolos poseen un valor mayor que en las sociedades desarrolladas.

La tesis de Levi-Strauss es que los pueblos ágrafos (primitivos) “son movidos por una necesidad o un deseo de comprender el mundo que los circunda, su naturaleza y la sociedad en que viven, (...) [y] responden a ese objetivo por medios intelectuales” (Levi-Strauss, 1988: 37); es decir, por medio del mito.

En estas sociedades, el objetivo del mito es, según Levi-Strauss, “proporcionar un modelo lógico para resolver una contradicción” (38), o, mejor dicho, la gran contradicción que supone la existencia del hombre sobre la tierra y su lucha contra la vida y los elementos. Es por esto por lo que un mito, para el antropólogo belga, “se define también por un sistema temporal [y] se refiere siempre a acontecimientos pasados: antes de la creación del mundo o en todo caso hace mucho tiempo. Pero lo significativo de esta estructura temporal del mito no es solo que se refiera a un tiempo remoto, sino que esos acontecimientos remotos forman “una estructura permanente [que] se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro” (Levi-Strauss, 1992: 252).

Con todo esto, Levi-Strauss pretende decir que el mito tiene vigencia en el presente a través de su legitimación en el pasado, pues para explicar algo que sucede en el presente –por ejemplo, la muerte– se acude a una historia del pasado, como única manera de legitimarlo y, por

tanto, de dar al hombre un asidero, una posibilidad de sentir que domina el mundo. De otro lado, el mito se proyecta asimismo hacia el futuro porque, a través de la seguridad que da saber que algo se repite y que sucederá siempre, el hombre está a salvo de los vaivenes de lo imprevisto. El mito no es, por tanto, algo falso para la mente primitiva, sino un relato que lo explica todo. En todo esto se muestra totalmente de acuerdo Eliade, para quien el mito posee una función trascendente, ya que es una historia sagrada y verdadera en tanto que se refiere siempre a realidades para tratar de explicar cómo dichas realidades han llegado a existir y cuáles son los acontecimientos primordiales del pasado que han hecho al mundo tal y como es.

En las ideas de Eliade sobre el mito se pone de manifiesto también el hecho de que el mito es una narración, una historia, pero al rumano le interesa más su función que la manera en que dicha historia está construida. Quien sí se va a interesar por la estructura del mito es Levi-Strauss; no en vano, una de sus obras más conocidas e importantes se titula precisamente *Antropología estructural*, y en ella figura un capítulo titulado “Estructura del mito”.

Levi-Strauss, en dicho capítulo, afirma que la sustancia del mito “no se encuentra en el estilo, ni en el modo de la narración, ni en la sintaxis, sino en la *historia* relatada” (233). Al contrario que la literatura, en la que hay versiones verdaderas de una obra y en la que cuenta el estilo, no hay una versión verdadera del mito. Este se caracteriza por su estructura, es decir, por la combinación de una serie de elementos míticos primarios que Levi-Strauss llama mitemas y también por su significación y su función. No importa, según este autor, que haya varias versiones de un mismo mito repartidas por el mundo: no hay que establecer una jerarquía entre ellas, todas son igual de válidas (241). Lo que importa es ver en qué se basan las variaciones —es decir, cómo varía la combinación de mitemas— y qué función tienen en una sociedad determinada. El mito, pues, importa por su narratividad y por su función; no se le puede juzgar de acuerdo a criterios propios de la historia o de la crítica textual. Los mitos son siempre igual de verdaderos o igual de falsos, según se vea, pero no son mejores los griegos o los romanos. Lo que importa es su función dentro del pensamiento de los pueblos ágrafos (primitivos).

El pensamiento mítico responde a los interrogantes que le plantea al hombre primitivo su realidad de la misma manera que nuestro pensamiento responde a los que nos plantea la nuestra. Lo que pasa es que nuestra realidad es bastante más complicada y avanzada que la de las culturas primitivas. Pero, en cualquier caso, la necesidad del hombre por dominar la realidad (o tener la ilusión de que así es) sigue siendo la misma, y hoy en día este tipo de pensamiento mítico no ha desaparecido del todo, hecho que no le pasa por alto a Eliade (1999: 16):

No hace falta recurrir a los descubrimientos de la psicología profunda (...) para probar que existe en el hombre moderno la supervivencia subconsciente de una mitología abundante (...), de un género espiritual superior a la vida consciente (...). La existencia del hombre más mediocre está llena de símbolos. El hombre más realista vive de imágenes.

Así pues, la vida está llena de mitos medio olvidados y la separación “entre lo serio de la vida y los sueños no corresponde a la realidad” (19). Los mitos, los símbolos pueden camuflarse o degradarse, pero jamás extirparse. Humildes, mutilados y condenados a cambiar de apariencia incesantemente, sobreviven gracias a la literatura, el arte y los medios de masas.

Como hemos visto a lo largo de este recorrido por los antecedentes de la Poética de lo Imaginario se destaca la capacidad del hombre para crear imágenes y símbolos, desde los niveles más individuales a los más universales, acercándose a la realidad por medio de la imaginación, los símbolos, los mitos y las imágenes; todos ellos elementos de lo imaginario. Por

ello, el siguiente paso consiste en definir y acotar el terreno que pertenece a lo imaginario, una vez sentadas las bases de sus antecedentes. Se trata, pues, de un proceso largo que comienza a desarrollarse a partir de los años treinta, con las primeras obras de Gaston Bachelard, se enriquece con las aportaciones de la psicocrítica y cristaliza ya en los años sesenta, con la publicación de *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, de Gilbert Durand.

La relación entre la psicocrítica propuesta por Mauron en *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* y las obras de Durand, ya plenamente instaurado dentro de la Poética de lo Imaginario, es similar a la que mantiene la obra de Jung con la de su maestro Freud. No se trata exactamente de que Durand esté contra Mauron y lo corrija, sino que más bien intenta limar sus excesos y aprovechar sus hallazgos. Porque Mauron, en la obra citada, tiene la virtud de sistematizar por primera vez y convertir en un método de análisis literario la colaboración entre el psicoanálisis y la crítica de arte. Desarrolla para ello las propuestas de Freud en su obra *Psicoanálisis del arte* y las convierte en un método.

Así, considera el inconsciente del escritor como “une “source” hautement probable de l'oeuvre” y lo prueba mediante el estudio de las metáforas obsesivas, que son el testimonio “d'une pensée, (...) plus primitive, prélogique, reliant les images selon leur charge émotionnelle” (Mauron, 1988: 31), sin por ello dejar de reconocer que en la obra hay también una parte debida a la consciencia del escritor y que puede ser estudiada mediante lo que él llama crítica temática.

La aportación de la obra de Mauron para la construcción de una poética de lo imaginario es haber calibrado de manera sistemática por primera vez el peso de lo inconsciente en la obra literaria. Pero, al mismo tiempo, su método tiene una carencia y un peligro: demasiado ceñido a lo individual (como Freud) y demasiado reduccionista. A pesar del reconocimiento de lo inconsciente en la literatura, no deja de ser un método de acercamiento a la obra demasiado centrado en lo personal.

Las operaciones del método psicocrítico incluían los siguientes pasos: superposición de textos de un mismo autor para determinar la presencia de unas redes asociativas o agrupaciones de imágenes obsesivas que tienen su cohesión en una fantasía imaginativa latente; en segundo lugar, la materialización de esas redes en estructuras que reflejan unas figuras míticas y unas situaciones dramáticas; en tercer lugar, descubrir cómo se repiten y modifican dichas redes hasta llegar al “mito personal”, que presentará diversas variantes dependiendo de la vida del escritor y del contexto sociocultural en el que se desenvuelve. Por último, habrá una verificación de los resultados obtenidos (Mauron, 1988: 31).

A pesar de la estructuración del método psicocrítico con el que Mauron solo pretendía dar cuenta de un aspecto de la obra, el conocimiento esencial de la misma queda reservado al lector en casos privilegiados de comunicación.

Si la crítica psicoanalítica encuentra un interés prioritario por la figura del autor, la Psicocrítica, moviéndose en terrenos muy semejantes, hace recaer el interés de su reflexión en la obra misma aunque sea a través de la personalidad del autor, siendo su preocupación original el separar en los textos los grupos verbales de origen probablemente inconsciente (redes asociativas obsesivas) de los sistemas de relaciones voluntarias que son determinantes en el estilo de un escritor (figuras poéticas, redes fónicas, relaciones lógicas y sintácticas...) (Mauron, 1988: 30-31).

Es, por tanto, la Psicocrítica, como muy acertadamente apunta A. Clancier, una crítica literaria, ya que su interés se centra en el texto literario; científica, por sus bases en las teorías de Freud y de algunos discípulos; parcial, pues se limita a un aspecto de la obra; y no reductora, por los intereses de su autor, abierto a todas las manifestaciones artísticas (Clancier, 1976: 276-277).

Quien sí saltará por encima de este límite será Gaston Bachelard con sus obras sobre la imaginación, la ensoñación y el derecho a soñar. Es en ellas donde se encuentra ya un estudio del valor de la imagen en la vida del hombre, y de la imagen en sí misma, como fin, como parte fundamental del hombre y como función primordial de su vida y no como simple distracción o pérdida de tiempo. De hecho, uno de sus libros se titula *El derecho de soñar*.

Este crítico francés centra sus teorías entre el psicoanálisis y la fenomenología. Aunque Jung había trasladado la teoría de los sueños desde el psicoanálisis a la literatura, él va a ser el primero en hablar en *El aire y los sueños* de una Poética de lo Imaginario, sentando importantes bases conceptuales para posteriores críticos y teóricos literarios como G. Durand. En la mencionada obra dirá: “la literatura es un mundo válido. Sus imágenes son primeras. Son las imágenes del sueño parlante, del sueño que vive en el ardor de la inmovilidad nocturna, entre el silencio y el murmullo. Una vida imaginaria –¡la vida verdadera!– se anima en torno a una imagen literaria pura” (Bachelard, 1986: 311). Bachelard quiere centrarse en la obra poética, en su sentido, pero reconoce que para ello hay que comprender las imágenes que hay en la mente humana. Nos dice que es necesario perseguir esas imágenes que nacen en nosotros mismos, que viven en nuestros sueños, esas imágenes que están cargadas de materia onírica rica y densa que es un alimento inagotable para la imaginación material (Bachelard, 1986: 35). Señala la diferencia que hay entre las imágenes formales y las imágenes materiales, y se queda con las segundas. Las imágenes formales no producen nuevas formas, sino que se limitan a imitar al mundo; las imágenes materiales van al fondo del ser, buscan lo primitivo y lo eterno, crean formas y rompen con lo real, son el espacio “donde vive la obra poética en su significado más profundo” (Trione, 1989: 46). De esta convicción nacen las obras de Bachelard dedicadas a la imaginación de la materia, en las que aún hay cierta influencia del psicoanálisis a la hora de hablar de la imagen.

Sin embargo, a partir de *La poétique de l'espace* (1960a) y con *La poétique de la rêverie* (ensoñación) (1960b), el autor muestra un cambio y entra de lleno en lo que se ha llamado fenomenología de la imagen. Ahora la imagen poética es vista como un producto directo del alma, del corazón, “del ser del hombre captado en su actualidad” (1960b: 8). Para Bachelard, tanto el psicólogo como el psicoanalista no son capaces de explicar “el carácter verdaderamente inesperado de la imagen nueva, ni la adhesión que produce en un alma extraña el proceso de su creación” (1960b: 8), pues la verdadera naturaleza de la imagen está en su resonancia, en la repercusión: “la imagen poética ilumina con tal luz la conciencia que es del todo inútil buscarle antecedentes inconscientes. Al menos la fenomenología puede permitirse tomar la imagen poética en su propio ser, en ruptura con un ser precedente” (1960b: 12).

La obra de Bachelard, a pesar de las críticas recibidas, tiene el valor de poner de manifiesto la función de la imaginación en la vida del hombre y de describir el deslumbramiento que la imagen produce en la conciencia; aunque es muy difícil extraer una sistematización de sus obras, siendo, eso sí, un valioso precedente para el estudio de lo imaginario.

Finalmente, donde el valor de lo imaginario del hombre se constituye por fin en un método, en una teoría completa y bien estructurada es en la obra de Gilbert Durand, verdadero creador de una Poética de lo Imaginario.

La obra de Durand sigue una trayectoria que va de la Poética de lo Imaginario –más deudora de Jung y de los arquetipos colectivos- a un estudio de la historia, las sociedades y la literatura basado en el mito, estudio que él mismo denomina mitoanálisis. Es el suyo un método conciliador, en el que se unen la sociología, la literatura, el arte, la filosofía y la antropología.

El estudio fundamental de Durand en lo que al imaginario se refiere es *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, publicado en 1969. En esta obra demuestra que la imaginación no es “la loca de la casa”, sino que, antes al contrario, la capacidad del hombre para crear símbolos, mitos e imágenes responde a unas motivaciones muy concretas (y en absoluto inútiles) y a una estructura y unas leyes. Lo que intenta hacer Durand en esa obra es ver cuál es la raíz primera de las manifestaciones de lo imaginario, y, para ello, distribuye dichas manifestaciones en varios niveles, desde los más universales a los más particulares.

Para llevar a cabo dicha tarea, parte del concepto de arquetipo de Jung y de los gestos dominantes de la reflexología de Betcherev. Durand encuentra en la reflexología del recién nacido los elementos que luego hacen posible la adaptación del individuo al medio. Establece así tres dominantes –postural, digestiva y copulativa– que sitúa en dos grandes regímenes de lo imaginario: el diurno, al que corresponde la dominante postural y las implicaciones manuales y visuales, y el régimen nocturno, con las dominantes digestiva y cíclica. A partir de estos dos regímenes, Durand va a proponer una suerte de árbol genealógico de lo imaginario, en el que, ordenados de lo general a lo particular, se incluyen el esquema, el arquetipo, el símbolo y el mito. O, dicho de otro modo, de lo más abstracto a lo más sustantivo. Esta descripción la recoge exhaustivamente García Berrio (2008: 170).

El esquema “forma el esqueleto dinámico, el cañamazo funcional de la imaginación”, ya que “hace la unión entre los gestos inconscientes de sensomotricidad, entre las dominantes reflejas y las representaciones”, según Durand (1981: 53). Así, al gesto postural le corresponden los esquemas de la verticalización ascendente y de la división tanto visual como manual, mientras que al gesto del tragamiento corresponden los del descendimiento y el acurrucamiento en la intimidad” (1981: 54).

Los arquetipos, sigue Durand, constituyen ya una sustantificación de la imagen, el punto intermedio entre los esquemas y las imágenes proporcionadas por el entorno perceptivo. Son, tal y como ya las entendía Jung, “imágenes primordiales” de carácter colectivo e innato” (1981: 55), entre las que Durand menciona la cima y el jefe (para el esquema de la ascensión) y el hueco o la noche (para el del descenso). En contacto con las diversas culturas, los arquetipos –que son bastante estables universalmente– van a dar lugar a los símbolos, en los que ya se pierde la universalidad de aquellos, ya que “mientras que el arquetipo está en la vía de la idea y de la sustantificación, el símbolo está simplemente en la vía del sustantivo, del hombre, a veces incluso del nombre propio” (1981: 55). Si el esquema y el arquetipo eran inmutables, comunes a varias culturas y civilizaciones, el símbolo es variable, como lo es también el mito, “sistema dinámico de símbolos, de arquetipos y de esquemas (...) que bajo el impulso de un esquema, tiende a componerse en relato” (1981: 56). Supone el primer esbozo de racionalización, pues utiliza el hilo del discurso, y promueve el sistema religioso y la doctrina religiosa de la misma manera que el arquetipo promovía la idea y el símbolo el nombre (1981: 56).

En *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, como acabamos de ver, se puede comprobar que la imaginación y sus productos no responden a reglas caprichosas, sino que se integran en un sistema con un funcionamiento muy particular. Las propuestas de Jung sobre los arquetipos y el inconsciente colectivo se concretan aquí en una teoría que estudia rigurosamente su funcionamiento y sus relaciones con lo más superficial de los campos de lo imaginario, y que trata de superar la ambigüedad terminológica que el propio Durand achaca a Jung en *L'imagination symbolique* (65-72).

Posteriormente, los intereses de Durand han estado más centrados en el estudio del mito como fuerza motora de las sociedades y todas las manifestaciones del hombre, sobre todo a partir de su obra *De la mitocrítica al mitoanálisis* (1993). La Poética de lo Imaginario deriva así en una mitocrítica y una mitodología³, en la que deja ver la necesidad de un estudio totalizador de la literatura.

Hacia los años 70 surge la Mitocrítica, nuevo método de crítica literaria o artística, a partir del modelo de Charles Mauron. Focaliza el proceso comprensivo sobre el discurso mítico inherente a la significación de todo texto. Su creador, Gilbert Durand, insiste en el carácter reconciliador y de síntesis de las diferentes vías críticas que hasta ese momento se habían enfrentado sin resultados positivos: aquella que hace recaer la explicación de la obra sobre el medio (del positivismo de Taine al marxismo de Lukács); la crítica psicológica y psicoanalítica que reduce la explicación a determinados contenidos de la biografía del autor (Boudouin, Allendy, Mauron); y aquellas que apoyan su reflexión en el texto mismo guiadas en su estudio por los principios del formalismo (Durand, 1993: 308).

Asumiendo las aportaciones positivas de cada una de ellas, la Mitocrítica se centra de manera casi exclusiva en las entidades simbólicas dentro del mito en el que se erige la obra en sus niveles profundos. Pieza clave de este método es el “mitema”, unidad mínima del discurso de naturaleza estructural míticamente significativa. Contagiado por las propiedades de sus unidades mínimas, el mito, en el momento en el que entra a formar parte de la literatura, sufre unas transformaciones. La necesidad de buscar unas conexiones entre el mito y una sociedad determinada trae consigo la ampliación del campo de acción de la obra como soporte del mito y la modificación del carácter puramente libresco de la mitología al presentar un corpus mitológico de figuras que comprenden una parte de la realidad no codificada, perteneciente a la vida cotidiana. El paso siguiente es descubrir cómo opera el mito.

De ello me ocuparé en el capítulo 1.º de la parte I: “Hacia el mito artístico castillopucheano”. No obstante, Durand habla, por ejemplo, de la conveniencia de practicar un “estructuralismo del sentido que reconcilie figura y sintaxis, imagen y lengua, símbolo y estructura” (Durand, 1993: 124). Dicho estructuralismo estaría destinado al estudio de una obra que no puede reducirse ni a las estructuras psicológicas del autor ni a las sociales, políticas o históricas (1993: 131), que no nos habla de un hombre, sino del hombre, y cuya única garantía de que es maestra será que sea “universalizable a través de la singularidad de *mi* comprensión” (1993: 172). Para el estudio de la obra, Durand propone tres zonas de explicación: el tema, “que engloba los conceptos sociales y los estereotipos en vigor” (1993: 135); el estilo, “donde

³ Para esta orientación, se puede acudir a las siguientes obras de Durand (1996 y 1989). También es interesante la recopilación de artículos de 1997. Para una visión sintética de todas las ideas de Durand sobre lo imaginario y el mito es interesante el libro de 2000 (edición original: 1994). Para un buen repaso de la mitocrítica y sus implicaciones se puede consultar a Brunel (1992: 10-84); y para una visión completa de lo imaginario, sus raíces y sus implicaciones teórico-literarias Rubio Martín (1991).

convergen aptitudes y medios técnicos”; y el régimen de la imagen, “señalado por motivos simbólicos y que indica las inclinaciones imaginarias subjetivas, el carácter imaginal del autor” (1993: 136).

Por lo tanto, estos son los elementos claves que propongo en el estudio de la narrativa castillopucheana, sin olvidar el trasfondo del mito, de los arquetipos... y que aplicaré fundamentalmente en la parte I de esta tesis. Será en la parte II, dedicada al estudio intrínseco y comparativo de las obras narrativas de Castillo-Puche, donde me ceñiré a los estudios de Literatura Comparada, que, digamos, es en la apuesta de la mitocrítica durandiana donde se halla el germen de dichos estudios; es decir, Mitocrítica y Comparatismo pueden dar lugar a sugerentes enfoques filológicos y hermenéuticos sobre mitos y motivos literarios de larga tradición, y ofrecernos nuevos puntos de vista, renovando la crítica literaria con una mirada prismática y europea.

Tanto la mitocrítica como la imagología (una rama de la Filología, Comparatística y de la Lingüística que estudia las *imágenes mentales* o *imagentipos*) se caracterizan por su apertura hacia muchos otros saberes, que van desde la Filología, la recepción de textos, la atención al contexto histórico e ideológico, hasta la antropología cultural y la semiótica y la hermenéutica. Si el análisis y estudio de las imágenes mediante las que expresamos y configuramos nuestra idea de los otros, del Otro –hasta esa “réverie sur l’Autre”, como dice Pageaux– nos ayuda a vernos y definirnos a nosotros mismos, también el análisis de los mitos nos ayuda a vernos en nuestra relación con el Imaginario mítico.

Tal vez una de las más notables virtudes de la Literatura General y Comparada sea esta apertura metódica hacia sus objetos de estudio, más allá de las limitaciones formales y prácticas de cada enfoque.

Así, para fundamentar la teoría metodológica de la Literatura Comparada expondré de forma sintética los orígenes y evolución de los estudios comparatistas; los modelos teóricos; los contenidos de la literatura; la tematología comparatista (temas, motivos y tópicos retórico-literarios); la imagología comparatista.

La Asociación internacional de literatura comparada (AILC) define esta como: “el estudio de la historia literaria, de la teoría literaria y de la explicación de textos desde un punto de vista internacional o supranacional.” Jorge Dubatti (2008: 56) agrega: “Es decir, que le competen los fenómenos de producción, circulación y recepción que exceden y/o interrelacionan los marcos de las literaturas nacionales”. Dubatti aclara que lo supranacional constituye una superación de lo nacional; es el caso de fenómenos como la literatura y las artes, y sus estructuras generales, como el género literario y el tema de una obra. Por su parte, lo internacional supone lo nacional, toda vez que se refiere a la relación entre literaturas nacionales, como es el caso del estudio comparado de obras de la literatura chilena y francesa, por ejemplo.

Los orígenes de la Literatura Comparada se encuentran en el concepto de *Weltliteratur* (literatura mundial) propuesto por Goethe en 1827; los comienzos de su institucionalización académica se registran solo a fines del siglo XIX y principios del XX. Según sostiene Armando Gnisci (2002: 15), la literatura comparada nace en Europa “como una ciencia gregaria de molde histórico-positivista, sometida al estudio eurocéntrico de las literaturas nacionales”, pero posteriormente evolucionó hasta ser “una disciplina verdaderamente general, crítica y mundialista”.

La historia de la literatura comparada ha estado sujeta tanto a las crisis de su propia indefinición epistemológica (por ejemplo, su confusión con el estudio de fuentes e influencias), como a los cambios producidos en la historia de los estudios literarios en general.

Hasta los años setenta del siglo XX la literatura comparada osciló entre las investigaciones de las relaciones entre literaturas nacionales y los estudios de acuerdo a categorías supranacionales, como tipologías genéricas, temáticas, formales, y horizontes de recepción entre varias literaturas. En Norteamérica, estas investigaciones se ampliaron a las relaciones entre la literatura y las demás artes u otras formas de la cultura, así como al estudio intercultural (Gnisci, 2002: 15-16).

Sobre esta base teórica común, la Literatura Comparada desarrolla diversas líneas de investigación que podemos agrupar según respondan a dos grandes orientaciones. Una primera orientación se refiere a las investigaciones cuyo objeto lo constituyen problemas teóricos e históricos. Se distinguen aquí los trabajos de genología comparada, de historia comparada de la literatura y de estética comparada. Se puede mencionar, por ejemplo, que la estética comparada concierne al estudio comparado de la literatura con otras disciplinas artísticas. Bajo esta premisa se llevan a cabo estudios en los que la literatura se convierte en un objeto de reflexión, en la medida en que permite establecer vínculos, enlaces y proyecciones de y hacia otras artes.

La segunda orientación es aquella donde se ubican los estudios analíticos de obras literarias específicas. Mención especial, por su rendimiento comparatístico, merecen los estudios sobre intertextualidad, en los que esta se presenta tanto en su dimensión de problema teórico como en su carácter de fenómeno verificable en su funcionamiento textual. Dentro de esta orientación, destaca en primer lugar la Imagología. Para Pageaux (1994: 103),

la “imagen literaria” debe estudiarse en el marco del imaginario literario y social en lo que respecta a la representación del “otro”. Dicha representación del otro puede evidenciarse por medio del estudio de la imagen, la que es entendida como una toma de conciencia de un yo con respecto a un Otro, de un aquí y de un allá (...). La imagen es la expresión de una separación significativa entre dos órdenes de la realidad cultural.

Concordantemente, y en palabras de Antonio Martí (2005: 384), la Imagología puede ser nuevamente definida como:

El estudio de las imágenes, los prejuicios, los clichés, estereotipos y, en general, de las opiniones sobre otros pueblos y culturas que la literatura transmite, desde el convencimiento de que estas imágenes, tal como se definen comúnmente, tienen una importancia que excede el mero dato literario o el estudio de las ideas y de la imaginación artística de un autor; por tanto, el objetivo actual de la imagología sería revelar el valor ideológico y político que puedan tener ciertos aspectos de una obra literaria en tanto que condensan las ideas que el autor comparte con su medio social y cultural, al mismo tiempo que cuestionan la propia identidad cultural, en una relación dialógica en que identidad y alteridad se presuponen como algo más que un tema.

En segundo lugar, la tematología designa el sector de la investigación que se ocupa del estudio comparado de los temas y los mitos literarios, y surge como herencia de las investigaciones sobre literatura popular comparada de Gaston Paris, filólogo y medievalista francés de fines del siglo XIX, quien pretendió reconstruir la génesis y la circulación de los temas en las literaturas europeas a partir de la tradición popular. En su trabajo, se mantiene implícita la noción de un arte que en su momento “emanó” de un alma popular colectiva.

En 1931, Paul Van Tieghem introdujo el término tematología, aunque manifestó su escepticismo sobre su valor crítico, en tanto limitaría su trabajo al fichaje –catalogación y recopilación– de temas literarios. A partir de los años sesenta, se afirma una nueva tematología comparatista, en una versión histórico-crítica y hermenéutica, con claves de lectura e hipótesis interpretativas. Según el estudioso belga Raymond Trousson (Trocchi, 2002), el fin de un estudio temático es interpretar las variaciones y las metamorfosis de un tema literario a través del tiempo, a la luz de sus relaciones con el contexto histórico, ideológico e intelectual. La metodología reconstruye de forma rigurosa las ocurrencias del tema o del mito a través de la historia literaria. Tanto Trousson como Brunel distinguen la crítica temática –indagación sobre el tema de una obra– de la “tematología” –estudio comparado de las transformaciones históricas de un tema a través de múltiples textos–, de manera que solo la tematología sería propia de la literatura comparada.

En los años 60, el estadounidense Harry Levin (Trocchi, 2002) intentó demostrar que lo temático se relaciona con el proceso creativo. Para Levin, la polisemia de los temas literarios, conectada con la historia de las ideas y el imaginario, es una de las grandes potencialidades críticas del estudio temático.

En los años ochenta, se valoró el entramado de relaciones entre contenidos y estructuras textuales, y la conciencia del valor cultural de los mitos y temas literarios, de manera que interesó la relación entre texto y referente extraliterario. En el mismo sentido, Susan Bassnet (Trocchi, 2002) señala que una vertiente crítica fundamental de la tematología es la que se hace cargo del problema de la recepción literaria.

Pageaux y Brune (Trocchi, 2002) enfatizan la necesidad de trabajar con un riguroso criterio culturalista, que examine los temas (o los mitos, según sea el caso) en su propio contexto. Pageaux subraya que todo espacio cultural específico actúa como diferenciador de los temas.

Las perspectivas metodológicas de la tematología son múltiples. Para los estudios de mitocrítica, por ejemplo, se privilegian los análisis de las estructuras del texto (esquema mítico), la definición de unidades sintagmáticas del mito, los problemas de intertextualidad, las relaciones entre mito e historia cultural, y mito y modulaciones del imaginario de un escritor, su época y su cultura. Por su parte, para lo que Claude Cazalé (Trocchi, 2002) llama investigación temática-estructural, la metodología contempla una fase de indagación intratextual, a la que la sigue una aproximación intertextual, mediante la constitución de “series temáticas”, es decir, conjuntos de “textos reunidos a partir de un tema o motivo”, que deben analizarse contrastivamente. La tercera fase corresponde a un análisis extratextual que sitúa las constantes temáticas o arquetípicas dentro del sistema semiótico contemporáneo a las mismas.

En una lectura temática de tipo comparado el elemento crítico fundamental debe constituirse por las múltiples intersecciones que la permanencia y la transformación de un tema trazan con los procesos históricos y culturales, y con las dinámicas específicas de la historia literaria. La identificación y la interpretación crítica de un tema dentro de cierta clase de textos pueden actuar como detector ideológico. La comparación temática de un grupo de textos puede mostrar cómo un determinado imaginario se modula en el tiempo, a través de ciertas formas literarias y dentro de espacios culturales definidos, estableciendo conexiones con la historia de las mentalidades y la sensibilidad. Dicho en palabras de Trocchi (2002: 161), la tematología

actual “se coloca en un cruce estratégico de dinámicas literarias y relaciones con el imaginario, con la historia de las ideas, de las ideologías, de la mentalidad, de la sensibilidad”.

Siguiendo a Philippe Chardin (1994: 134), se puede decir que solo en un sentido estrecho debe considerarse la tematología como el seguimiento de temas a través del tiempo y en diversas literaturas, pues a partir de los años 80 se ha entendido como el estudio de un “conjunto indisociable forma-contenido, materia-manera [según lo ha propuesto Manfred Beller]. La tematología así entendida ya no quedaría tan alejada del estudio de las formas literarias en un sentido amplio —piénsese en la noción temático-formal de literatura ‘carnavalesca’ en Bajtín—, en esta especie de tema estructurante que representa ‘el deseo en triángulo’ en René Girard o en las conclusiones que extrae Auerbach de algunas comparaciones de textos con fundamento inicialmente temático”.

En el contexto de esta apropiación renovadora de la tematología, puede entenderse la clasificación de estudios tematológicos que se propone a partir de los trabajos de los comparatistas franceses. Cabe hacer notar que por abstractas y “universalistas” que puedan parecer las formulaciones de estas sublíneas, los estudios de Literatura Comparada son inseparables de las coordenadas de situacionalidad, es decir, de un punto de vista histórico y geográfico-cultural.

1) Investigaciones sobre el imaginario. Estas investigaciones siguen la línea abierta por Bachelard y constituyen la parte más desarrollada de la tematología. Estos estudios ponen en relación un corpus de obras literarias pertenecientes a distintas literaturas nacionales con un determinado imaginario, proveniente, por ejemplo, de la historia de las ciencias o del pensamiento (como ocurre en los trabajos de Michel Serres). Se trata, en síntesis, de confrontar los temas de las obras literarias con materiales proporcionados por los mitos, las religiones, las tradiciones o el saber de una época.

2) Estudios centrados en alguno de los “universales temáticos”. Se entienden como “universales temáticos” aquellos temas cuyo grado de generalidad (“universalidad”) está dado por su recurrencia en obras de épocas y países muy diferentes, como es el caso de los temas de la guerra, el amor, la ciudad, el mar. Estos estudios ponen en relación un *corpus* de obras literarias pertenecientes a distintas literaturas nacionales, que desarrollan un mismo “universal” temático.

3) Estudios de “tipología”. Estos estudios comprenden lo que tradicionalmente se ha llamado “tipos” literarios, como los tipos profesionales, psicológicos, sociales, etc. Consiste en el estudio de las tipologías de personajes, entendidas como representaciones sociales asociadas a juicios de valor, en obras de distintas épocas y literaturas nacionales.

4) Trabajos articulados en torno a un concepto clave “inventado” por la crítica. Estos estudios superan la uniformidad temática, ya que no están centrados en los temas de las obras literarias, sino en la relación entre estas de acuerdo con una articulación conceptual. Las obras en estudio suelen tener en común problemáticas que se desarrollan en diversos temas. Estudios sobre literatura y desterritorialización, poesía de la diáspora, literatura del carnaval, son algunos ejemplos de este tipo de trabajos. Según la presentación de Chardin (1994: 140-141):

Los problemas relativos a la construcción de conjunto son particularmente agudos cuando se opta por demostrar la existencia de analogías fundamentales entre algunos autores o entre algunas obras, ya no en el marco prefabricado de algún universal temático o tipológico,

sino desde el ángulo de algún concepto clave que habrá que rastrear en sus diferentes encarnaciones y cuya pertinencia para el estudio del *corpus* elegido es precisamente lo que se tendrá que demostrar.

La Literatura Comparada estudia las relaciones entre las artes de forma muy concreta, analizando las modalidades por las cuales las artes interactúan entre sí. No consiste en construir teorías a partir de experiencias artísticas ni en explicar estas últimas a partir de las teorías construidas; más bien se trata de analizar los vínculos entre las artes a partir de lo que Emilia Pantini denomina “literariedad” (2002: 218), no en su acepción formalista o estructuralista, sino entendida como “el papel de mediador general de la comunicación –entre las artes en este caso– que la lengua y la literatura terminan siempre por desempeñar” (2002: 218-219).

Estudiar la relación entre la literatura y las demás artes significa estudiar al mismo tiempo los “modos” en que la relación se crea, y los “hechos” que la determinan y que, a su vez, son determinados por esta.

Algunos denominadores comunes de las artes, que permiten su comparación, son las poéticas, los procedimientos constructivos y las categorías históricas. A modo de ejemplos de la relación entre la literatura y las otras artes se consignan los siguientes: las artes figurativas o la música pueden ser el *objeto* de la literatura, la literatura puede traducir otras artes (hablar de ellas) de manera diversa; a su vez, la literatura puede ser *objeto* de otras artes. Artes distintas pueden ser manifestaciones de poéticas similares, e incluso idénticas, como en el caso de las vanguardias. Un arte puede intentar imitar los procedimientos constructivos de otro. Pueden manifestarse procedimientos constructivos análogos, sin que un arte se haya propuesto imitar a otro. Un último ámbito de estudio es la teoría de las artes, en el sentido de un seguimiento diacrónico de la consolidación de estas y de sus relaciones.

El traslado de diversos conceptos de la crítica del arte al campo de la literatura ha permitido establecer análisis que delatan la presencia del pensamiento estético de las artes musicales y escénicas en la literatura y viceversa. El artículo de Jean-Michel Gliksohn (1994) describe las diversas posibilidades de acercamiento de estas formas de experiencia estética, desde los acercamientos teóricos de las teorías del arte, las estéticas históricas, la estilística, la semiología, las escuelas y tendencias de estilos artísticos, las transposiciones y las correspondencias. Los dos últimos –las transposiciones y las correspondencias– se han consolidado como las formas más comunes para la realización de estudios comparados entre las diferentes disciplinas artísticas, debido a que su presencia puede describirse desde la tematología o desde las relaciones que los escritores, incorporando su formación literaria, establecen con otras artes. Así, como sostienen Welck y Warren, las artes se influyen unas a otras estableciendo un “complejo esquema de relaciones dialécticas que actúan en ambos sentidos, de un arte a otro y viceversa, y que pueden transformarse completamente dentro del arte en que han entrado. No es simple cuestión de ‘espíritu de la época’ que determine y cale todas y cada una de las artes” (1966: 161).

Y al mismo tiempo, la Literatura Comparada establece lazos con la recepción del texto literario, por la tanto con la Estética de la Recepción, poniendo el foco en la recepción, en lugar de en la producción.

En el caso de la indisoluble vinculación que existe entre la comparación y la recepción, Steiner (2001: 121 y 124) es meridiano en su magnífico discurso *¿Qué es literatura comparada?* Para él, “todo acto de recepción de una forma dotada de significado, en el lenguaje,

en el arte o en la música, es comparativo”. Si a esta verdad se le añade que “desde su concepción, los estudios literarios y las artes de la interpretación han sido comparativos”, resulta obvio que los estudios literarios suponen una recepción primigenia del objeto que es siempre de naturaleza comparativa. Para Steiner (2001: 132), la Literatura Comparada es:

Un arte de la lectura exacto y exigente, una forma de escuchar los actos del lenguaje, tanto orales como escritos, que favorece ciertos componentes de esos actos. Dichos componentes no quedan desatendidos en ninguna modalidad de estudio literario, pero ocupan una situación de privilegio en la literatura comparada.

El juicio estético y la exposición hermenéutica de los que la Literatura Comparada se sirve para expresarse se basan en el acto de la lectura o, lo que es igual, en el acto de la recepción, que es “parte natural de toda ilustración documentada” (Steiner, 2001: 131).

La recepción y la diseminación de obras literarias en el tiempo y en el espacio se constituyen en uno de los centros de gravedad de la literatura comparada para Steiner (2001: 139-140), que resume su convicción de la siguiente manera:

Un compromiso persistente con las lenguas naturales, una investigación constante sobre la recepción e influencia de los textos, la conciencia de las analogías y variantes temáticas forman parte de todos los estudios literarios. En la literatura comparada, estas preocupaciones, así como sus interacciones creativas, son objeto de un énfasis especial.

Remak (1998: 94), muchos años antes, ya avanzó esta idea. Según sus palabras, la recepción e influencia de la literatura son parte fundamental del estudio de la Literatura Comparada, si bien esta inquietud está compartida con las denominadas literatura nacional, literatura mundial y literatura general. En la Literatura Comparada el tratamiento que recibe la recepción de las obras literarias es mucho más cuidado.

Por ello, es incuestionable la ligazón que presenta el estudio de lo Imaginario con la Estética de la Recepción porque, como he mencionado, Durand profundiza en la estructura imaginaria de la obra con el fin de precisar entre los componentes imaginarios concretos el principio de su elaboración. En este recorrido se ha pasado de una concepción de la imaginación como potencia creadora a la estructuración de lo imaginario como parte esencial del hecho artístico que es expresión del pensamiento humano. Lo imaginario comprende tanto al sujeto como al producto de la actividad así como al receptor de la misma, pues no hay que olvidar que toda manifestación artística, ya sea un poema, ya un cuadro o una pieza musical, únicamente alcanza su plena realización en el momento en el que es recibida y recreada en la mente del receptor.

La Mitocrítica se encarga de buscar en la obra la confrontación entre el universo mítico representado por el “gusto” del lector y el universo mítico que emerge de la obra (Durand, 1993: 307-322). Es en la confluencia entre aquello que se lee y quien lo lee donde se sitúa el centro de gravedad de este método.

Desde la perspectiva de la Estética de la Recepción todo el fenómeno literario se explica pensado para el lector; los orígenes se pueden encontrar en la teoría aristotélica de la catarsis o en la retórica y su atención por el oyente.

Los estudios teóricos centrados en la figura del lector han experimentado, en la segunda mitad del siglo XX, un incremento bastante notable. Este proceso no es más que el reflejo del descrédito sufrido por las teorías inmanentes, formalistas o estructuralistas, y de la nueva interpretación de la literatura no como un conjunto de obras que deben ser examinadas desde los principios de la literariedad, sino como todo un proceso de comunicación en el que existe un emisor (que es el autor), un mensaje (que es la obra) y un receptor (que es el lector). De acuerdo con este acercamiento son las teorías elaboradas en torno a la recepción de la obra, y encargadas, con matices distintos, de varios aspectos: estética de la recepción, historia de la recepción, etc. Desde esas primeras teorías hasta las teorías más recientes –la teoría de los polisistemas, entre ellas–, los estudios literarios han ido encaminados a descifrar el proceso de comunicación literaria donde, obviamente, el lector desempeña un papel esencial.

Luis A. Acosta Gómez señala lo siguiente en cuanto a la importancia del lector en la actual teoría de la literatura:

El descubrimiento del lector supone para la historia crítica literaria lo que para la lingüística supuso la inclusión en su ámbito de estudio de los contenidos de la pragmática. La investigación de actos lingüísticos y de situaciones comunicativas, sobrepasa los límites del estructuralismo estereotipado en la consideración de la *langue* o de la *competence* (1989: 16).

Hans Robert Jauss precisamente llama la atención sobre el escaso interés que ha suscitado, durante siglos, el estudio del lector: “[La historia de la literatura] reprimía o silenciaba a su “tercer componente”, el lector, oyente u observador” (1987: 59).

Las teorías fundamentales que desplazan su centro de atención desde la obra o desde el autor hasta el lector son, principalmente, las enunciadas por Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, aunque después sus teorías tuvieron un desarrollo intenso en otros autores. Antes de hablar, concretamente de cada una de ellas, debería enunciarse, escuetamente, cuáles son los pilares básicos que sostienen el edificio de la Estética de la Recepción. Acosta Gómez resume los puntos esenciales de esta teoría de la siguiente manera:

La primera y más fundamental es, sin lugar a duda, el descubrimiento del lector y la consideración del mismo como punto de partida para el análisis, comprensión e interpretación de la obra literaria. En segundo lugar, aunque a otro nivel de relevancia y siempre en relación con el lector, están las notas que definen el concepto de literatura, de entre las que hay que destacar, primero, que es un medio de comunicación; segundo, que es un fenómeno histórico; tercero, que es una realidad de un carácter profundamente social; cuarto, que es un sistema de signos de estructura significativa (Acosta, 1989: 23).

El primero de los grandes autores que se encargó de teorizar en torno a cómo debería hacerse una historia de la recepción es Hans Robert Jauss. Quizá su aportación más interesante, y de mayor repercusión crítica –que parte de la idea de fusión de horizontes de Gadamer–, es el concepto de *horizonte de expectativas*, muy utilizado en posteriores aplicaciones de su teoría. Jauss, después de sentar las bases de su teoría en la lección inaugural de la Universidad de Constanza, en 1967, vuelve sobre ella en posteriores artículos. De esta manera, el *horizonte de expectativas*, que en la primera definición no daba suficiente relevancia, según el propio autor, a ciertos puntos, queda delimitado en un artículo de 1975, originariamente publicado en la revista *Poética*, y recogido luego por José Antonio Mayoral. En este artículo se hace referencia a la “necesaria distinción entre el horizonte de expectativas literario –implicado por la nueva obra– y el social –prescrito por un mundo determinado–”. Para analizar la experiencia literaria del lector es ineludible, según Jauss, atender a “los dos lados de la relación texto-lector –es decir, el

efecto como elemento de concretización de sentido condicionado por el texto, y la recepción como elemento de esa misma concretización condicionado por el destinatario— como proceso de mediación o fusión de dos horizontes” (77). En toda lectura se ponen en juego los dos horizontes de los que habla Jauss. Acosta Gómez percibe, efectivamente, las dos caras del concepto y determina la existencia de un *horizonte literario* y otro *de la praxis vital*:

[El horizonte de expectativas] se entiende en una doble dimensión: en primer lugar, como un *horizonte literario*, esto es, el mundo literario de un determinado momento histórico, que incluye el conocimiento, la formación, el gusto y las convenciones estéticas; además de, en segundo lugar, como un *horizonte de la praxis vital* u horizonte de expectativas de la vida histórica (Acosta, 1989: 155).

El horizonte de expectativas, por lo tanto, no es otra cosa que las ideas previas, o prejuicios, que el lector tiene cuando comienza a leer un libro. Estas ideas previas se relacionan con las generalidades propias del género literario, del estilo, etcétera; pero también con los arquetipos propios de un época histórica determinada: así, obviamente, el horizonte de expectativas, lo que un lector espera de una obra, en el siglo XIV o XV, es muy distinto del horizonte de expectativas de un lector del siglo XX o XXI, donde ha cambiado la relación del lector con la obra y donde, por ejemplo, los referentes culturales se han modificado —la invención del cinematógrafo supone un cambio considerable en cuanto a la percepción estética de la literatura y en cuanto a su creación—. El horizonte de expectativas de un lector del siglo XX, por otra parte, está comprendido en el horizonte del lector del siglo XX, que, gracias al conocimiento que posee de la tradición literaria, es capaz de renunciar a su propio horizonte y adaptarse al del lector medieval. Los cambios de horizonte de expectativas se producen gracias a obras de arte que modifican la manera en que los lectores estaban acostumbrados a leer. Esos cambios o esas reconstrucciones del horizonte se producen cuando una obra de arte introduce una novedad inesperada que descoloca artística y estéticamente al lector.

O lo que es lo mismo, y utilizando la terminología de Jauss, a lo largo del tiempo hay gente que adecua su horizonte a las obras maestras de la cultura, ya sean obras de arte musicales, literarias o pictóricas. Garcilaso de la Vega y Rubén Darío cambiaron, cada uno en su momento, el horizonte de expectativas de cualquier lector de poesía; Pablo Ruiz Picasso supone la ruptura con la perspectiva pictórica tradicional al crear el cubismo; Claude Debussy, reaccionando contra la forma clásico-romántica de su tiempo, se convierte en precursor de la música moderna.

El concepto de horizonte de expectativas es clave para entender la idea que tiene Jauss sobre cómo se debe componer, hoy en día, una historia de la literatura. Según él, en el capítulo “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria” (1976: 166-211), que forma parte de su libro *La literatura como provocación*, para llevar a cabo una verdadera historia de la literatura hay que intentar responder, de manera inexcusable, a siete tesis fundamentales que pueden resumirse de la siguiente forma: primero, la concepción de la historia de la literatura no solo como una historia de los textos y de los autores, sino, también, como una historia de la recepción; segundo, la importancia del estudio del horizonte de expectativas: género, estilo, formas, etc.; tercero, la necesidad de estudiar y preocuparse de cómo la literatura modifica el horizonte de expectativas, que sufre reconstrucciones; cuarto, la exigencia de analizar el horizonte de expectativas que existe en otro momento histórico, pero valiéndose del conocimiento que se tiene en el presente; quinto, el análisis de la literatura teniendo en cuenta la sucesión literaria de obras de arte, la influencia recibida y la influencia ejercida, el contexto de

su horizonte de expectativas, que proporcionará una mejor comprensión; sexto, la posibilidad de hacer cortes sincrónicos para analizar los distintos horizontes de expectativas de la historia de la literatura; y séptimo, la atención a la función social de la literatura, que cambia al lector en relación con su mundo social.

El otro gran teórico de la recepción es el crítico Wolfgang Iser. En los libros *El acto de leer: teoría del efecto estético* y *The implied reader* expone sus ideas acerca de la función del lector en la literatura, desde una perspectiva más cercana al texto, alejado de las similitudes con la sociología y la pragmática, con las que guarda una relación intensa la historia de la recepción, en la que se inscribe la teoría de Jauss. Los conceptos más influyentes en el desarrollo de posteriores análisis que utilizan el enfoque de la teoría de la recepción son dos: el concepto de indeterminación y espacio vacío y el concepto de lector implicado⁴.

Según Iser (Sullà, 1996: 251), “la comunicación en literatura es (...) un proceso puesto en movimiento y regulado no por un código dado sino por una interacción creciente y mutuamente restrictiva entre lo explícito y lo implícito, entre lo revelado y lo oculto.” Es lo implícito o lo oculto, precisamente, lo que obliga al lector a ponerse en marcha y, eso mismo, la técnica que utiliza el autor para probarlo:

Lo escondido incita al lector a la acción, pero esta acción está también controlada por lo que se revela; lo explícito a su vez se transforma cuando lo implícito ha sido puesto a la luz. Cada vez que el lector llena los vacíos comienza la comunicación. Los vacíos funcionan como un eje sobre el cual gira la totalidad de la relación texto-lector (Sullà, 1996: 251).

La existencia de los espacios vacíos responde a las características particulares de la literatura, que tiende, por naturaleza, a la connotación e indeterminación. Para completar los espacios vacíos, la participación activa del lector es imprescindible. Iser se refiere a la manera en que el lector va formándose una imagen del mundo creado en el texto. Esa imagen, sin embargo, sufre la amenaza de nuevas indeterminaciones:

A medida que vamos elaborando un esquema coherente en el texto, encontraremos nuestra “interpretación” amenazada, por así decir, por la presencia de otras posibilidades de “interpretación” y por ello surgen nuevas áreas de indeterminación (si bien, como mucho, solo se puede ser vagamente conscientes de ellas, pues constantemente se está tomando “decisiones” que las irán excluyendo) (J. A. Mayoral, 1987: 233).

Efectivamente, la comunicación entre autor y lector es plena cuando el último debe participar en el proceso creativo de la obra literaria –bien haciendo un esfuerzo por atar los cabos, bien atendiendo a todas las pistas que se dan en el texto y que pueden anunciar un desenlace, etc.–. Iser, en este sentido, concibe el texto literario como el punto de confluencia entre autor y lector. La calidad del primero dependerá de su capacidad para estimular la imaginación del segundo: “Un texto literario debe por tanto concebirse de tal modo que comprometa la imaginación del lector, pues la lectura únicamente se convierte en un placer cuando es activa y creativa” (216).

⁴ La definición de lector implícito puede encontrarse en el capítulo que Iser le dedica en su libro *El acto de leer* (1976): “Conceptos de lector y el concepto del lector implícito” (55-70). Allí, antes de hablar del lector implícito, se le presta atención al lector empírico, al lector ideal y a los conceptos establecidos por Riffaterre (el archilector), por Fish (el lector informado) y por Wolff (el lector pretendido), que son, según Iser, una mezcla de lector empírico e ideal.

Los novelistas experimentales, sin querer, consiguieron con su estilo enrevesado, y con la delegación de toda, o una gran parte, de la responsabilidad en el lector, desestabilizar la relación del público con la literatura. Roland Barthes sitúa esta ruptura mucho antes, basándose en la literatura francesa: en la obra de Proust o de Mallarmé. El crítico francés se refiere a la escritura como “ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (R. Barthes, 1987: 65). Ante esta concepción de la escritura, no es extraño que se considere el texto como un conglomerado de referencias a otros textos, en diálogo continuo con la tradición. Lo que da unidad a esa acumulación de alusiones intertextuales no es el autor, sino el lector:

Existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan solo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito (R. Barthes, 1987: 71).

El lector se enfrenta a los retos de los autores, rellena los vacíos que va encontrando a lo largo de la obra y, como decía Castellet (*La hora del lector*), se convierte en coautor de la obra, siguiendo una serie de procesos descritos por Iser (1987: 233). El proceso comunicativo de la literatura se desencadena en el momento en que el lector, voluntariamente, se acerca al texto, con la intención de colaborar con él para la actualización de su contenido. Desde ese momento hasta que se llega, en la terminología de Iser, a la implicación del lector, se desarrolla una serie de fenómenos parciales: *la reducción fenomenológica*, *la formación de consistencia* y *la implicación del lector*. La reducción fenomenológica es la descripción del proceso mediante el cual el lector va rellenando los espacios vacíos del texto, utilizando la dialéctica de la anticipación y la retrospectiva, relacionados con los correlatos oracionales intencionales, descritos por Ingarden. El primero se dirige hacia el futuro y el segundo hacia el pasado, una vez que se han cumplido, o no, las expectativas del lector. La *formación de consistencia* supone la elección que el lector hace de entre todas las posibilidades que ofrecen los *correlatos intencionales* de la primera fase. El proceso termina en la *implicación del lector*, es decir, en el momento en que el pasado del texto se hace presente en la experiencia del lector. Después de todo esto se ha llegado al *desdoblamiento* o fisura en la conciencia del lector, porque sufre una identificación con el texto, y, por tanto, también con el autor del texto.

José M.^a Castellet (2001), después de decir que “no hay obra literaria acabada sin que haya existido antes la recepción de la obra por el lector”, describe la creación literaria como una doble operación que se realizará según un esquema concreto: “El escritor crea para el lector una obra que este acepta como una propia tarea a realizar. (...) El autor revelará un mundo que el lector se comprometerá a poblar activamente, poniendo de su parte todo aquello que el autor ha omitido u olvidado” (51).

La teoría de Wolfgang Iser ha experimentado, posteriormente, algunas aportaciones y algunos perfeccionamientos. Una de las principales puntualizaciones a la teoría es la llevada a cabo por Hannelore Link. Establece, en paralelo con los tipos de autor, una serie de tipología lectora. Acosta Gómez resume las teorías de Link:

Al autor real, o persona histórica empírica, (...) corresponde un lector real en un nivel externo al texto; al autor abstracto o autor implícito, instancia abstracta o construcción teórica, le

corresponde un lector abstracto o lector implícito teniendo en cuenta niveles internos al texto en una situación comunicativa abstracta; al autor ficticio, o autor explícito en el papel de narrador o hablante, le corresponde un lector ficticio o lector explícito en una función comunicativa ficticia; por fin, en lo que entiende como mundo del texto tienen lugar otras muchas situaciones comunicativas, como es el caso de los diálogos, alocuciones, etc. (...) Link ha asumido el concepto de lector implícito desarrollado por Iser, si bien desdoblado en la figura del lector ficticio que no tiene necesariamente que darse en el texto (L. A. Acosta Gómez, 1989: 223-224).

Además de estos, otros críticos y teóricos de la literatura se han subido al carro de la teoría de la recepción y han aportado ciertos conceptos que han tenido alguna relevancia en el ámbito de la teoría de la literatura: por ejemplo, el semiólogo italiano Umberto Eco, que propone, en su libro *Lector in fabula*, el concepto de “Lector Modelo”.

Según Eco, el “Lector Modelo” viene a ser la imagen ideal del lector que se forma el autor cuando está escribiendo la obra, y en quien las palabras del autor alcanzarán todo su significado. Es decir, es el tipo de lector para el que se concibe una obra, ya sea una novela o un recetario de cocina. Eco lo define, exactamente, de la siguiente forma: “El Lector Modelo es un conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado” (Eco, 1987: 89).

La coincidencia entre el Lector Modelo y el lector real, sin embargo, no siempre se produce. Por este motivo, hay discordancias, en algunas ocasiones, entre las intenciones o los pensamientos que tenía el autor acerca de su Lector Modelo y la interpretación hecha después por el lector real. Si el lector real tiene la capacidad de leer desde el patrón establecido por el autor para su Lector Modelo, la comunicación literaria será plana; pero si, por el contrario, el lector real realiza una interpretación alejada, sea mucho o poco, de la intención primera con la que el autor escribió su obra, la comunicación literaria no responderá a los objetivos marcados por el escritor, sino que producirá ciertas interpretaciones, que, a veces, puede enriquecer el acto de la lectura. Esa es la diferencia, según Eco, entre los textos “cerrados” y los textos “abiertos”: los primeros se dirigen exactamente a un Lector Modelo muy limitado; los segundos, responden a la lectura de un mismo texto por parte de distintos Lectores Modelos (Eco, 1987: 82-85). La literatura suele corresponder, normalmente, a este tipo de textos, a los abiertos, a los que se les pueden atribuir muchos sentidos.

Francisco Ayala, en un libro donde atiende a los más variados aspectos de la literatura, se refiere, en uno de sus capítulos, a la relación del lector con la obra literaria. Constata, en estrecha relación con las palabras de Umberto Eco, que “el destinatario de la obra de arte literaria no posee nunca la entidad concreta del hombre a quien se le manda una carta o se le dirige cualquier otra comunicación de orden práctico” —lo que correspondería al Lector Modelo de Eco—, “sino que existe más bien como potencialidad susceptible de múltiples y diversas concreciones, cada una de las cuales realiza su interpretación propia y única del texto impartido” (Ayala, 1990: 60), o como diría Iser, imprecisa y llena de lagunas o *espacios vacíos* que hay que rellenar.

La teoría de la recepción llevada hasta el extremo ha provocado absurdos como proclamar la muerte, aunque sea simbólica, del autor, o decir que el lector es el único y verdadero creador de la obra literaria. Frente a eso, existen, obviamente, los autores que prestan atención a todos los elementos que intervienen en el hecho literario, pero sin perder de vista nunca el texto. Así, Tomás Albaladejo (1992), aunque no se refiere concretamente a la atención prestada al lector, afirma que pueden ser útiles para entender la evolución de la teoría literaria

actual y para definir su objeto de estudio. El crítico, sin perder de vista el texto literario, debe atender, además, a los elementos relacionados con él y que, sin duda, tienen una gran repercusión sobre la literatura: ya sea el autor, el lector, el momento histórico, etc.

1. 4.- Leer la novelística de Castillo Puche desde el concepto de “novela de autoformación”.

El lector ideal del yeclano es aquel que está dispuesto a un esfuerzo comprensivo y estético para entender su obra. El autor busca una complicidad con el lector en el campo de la lucidez y del conocimiento. Castillo-Puche pretende ir descubriendo con él aspectos oscuros de la realidad. La literatura, para el lector, y también para el escritor, debe ser una forma de desvelar los misterios de la vida, porque, como señala Antonio Muñoz Molina, “quien lee es tan poseído como quien escribe, y también, al leer, nada nos maravilla tanto como el descubrimiento de lo que ya sabíamos” (2002: 10-11).

El novelista es su propio lector Modelo y se puede pensar que admite una exigencia de colaboración con el lector, dejar esos espacios en blanco para que el lector los complete. La sugestión de la literatura provoca que el mundo creado en la novela no se haga efectivo, como decía Iser, hasta que no entra en juego la participación del lector, cuyo papel es fundamental. A este respecto, el juego de lo que se dice y de lo que se calla da a las palabras escritas una tercera dimensión espacial, líneas simultáneas de significación que adquieren su única resonancia posible en la conciencia del lector.

Este lector debe ser un conocedor de la tradición occidental, para, así, poder establecer con él toda una serie de complicidades fijadas a partir de ciertos guiños, citas más o menos solapadas, serias o paródicas, en sentido literal o irónico, y también es necesario que esté familiarizado con las artes plásticas o las ideas fundamentales de la tragedia.

Además del lector modelo o ideal, que se relaciona con el lector extratextual y con una de las facetas de la teoría de la recepción –la historia de la recepción–, recibe un especial examen el lector ficticio, intratextual, estudiado, tradicionalmente, por la Estética de la Recepción. Entendiendo bien a quién se dirigen las obras y cómo se utiliza el lector ficticio dentro de ellas, se esclarecerán ciertos aspectos estrechamente relacionados con su poética y con la forma en que Castillo-Puche entiende la comunicación literaria. Por tanto, además del análisis, por una parte del lector real y del lector modelo –que son extratextuales– y, por otra, del lector ficticio –que es intratextual– tiene cabida en este capítulo el interés por discernir cómo interpreta el autor el proceso comunicativo de la literatura, la manera en que pretende que el lector se acerque a su obra y el modo en que él se aproxima a sus potenciales lectores.

De esta manera, ya Castillo-Puche escribía en “La sombra del lector” a propósito de Baroja, en “Ideas políticas de Baroja: idealismo, ingenuidad y confusión” (1972: 17)⁵:

Un día el novelista va a encontrar a un lector de su obra, un lector que encontró en un libro concreto “ese espejo” de sí mismo, con el que fugazmente se identificó. Este lector habla con el escritor y le comunica este valor de aquel libro, valor exclusivamente para él. Esto viene a

⁵Este artículo fue publicado en *ABC Dominical* 5 de marzo de 1972: 17 y queda recogido, junto a otros, en el apéndice IV correspondiente a la conclusión (1) de esta tesis dentro de la propuesta de líneas abiertas de estudio de José Luis Castillo-Puche.

justificar la melancolía del presente, pero no la del pasado, no lo que son, digámoslo así “los alrededores de la creación”. El creador tiene, antes que nada, que “explicar” su propia vida, y este es el problema básico.

El lector de la obra narrativa castillopucheana debe tomar un papel activo y crítico ante el acto de la lectura: el mundo representado no solo debe concebirlo como producto artístico-literario, sino como mundo representado que se vuelve hacia el lector. A este respecto, ponía Julio Cortázar en boca de Morelli, su álgter ego en *Rayuela*, una de las reflexiones que sintetiza perfectamente el papel rector de esta práctica narrativa: “el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extraviarlo, a enajenarlo” (1998: 608).

Así, todo autor busca estrategias narrativas que fracturen el horizonte de expectativas del receptor, reclamando nuevos y sofisticados tipos de respuestas. El lector debe no solo reconocer el sentido literal del texto, sino también ser consciente de su propio proceso de escritura. Se le solicita una complicidad lectora, la aceptación de un pacto mediante el cual el lector perciba tanto la historia como el trasfondo literario y preste atención a la escritura narrativa desligando el mundo real del literario.

Pero es importante no caer en una sobreinterpretación de la narrativa de Castillo-Puche. Sus textos deben ser leídos –de acuerdo con esta perspectiva– a la luz de otros textos, personas, obsesiones y retazos de información. “Solo se puede cotejar una frase con otras frases, frases con las que está conectada mediante diversas relaciones inferenciales y laberínticas” (Eco, 1992: 59). “La cultura actuaría entonces como una cadena (red) de textos que instruyen a otros textos” (Eco, 1992: 59).

Por lo tanto, desde mi posición de lectora de la narrativa de Castillo-Puche concebiré, tomando alguna de las tesis que ofrece la teoría de la recepción, la literatura como un proceso dinámico entre el escritor, el texto y el lector y por tanto, la recepción de la obra se hallará ligada a la psicología, que a través de la psicolingüística estudia la forma en que percibimos los procesos que se operan para conocer. En el caso de la narrativa de Castillo-Puche, la pregunta sería ¿cómo se “lee” la obra literaria de Castillo-Puche? Por lo tanto, me situaré en mi posición de lectora y trataré de darle un sentido a la novelística de Castillo-Puche acogiéndome a la observación que plantea la Estética de la Recepción sobre la complejidad de lo no dicho en la obra literaria, que es, precisamente, este elemento en el que el lector necesariamente debe construir un sentido para inferir lo que el autor posiblemente quiere comunicar. Son los *espacios de indeterminación*, lugares inacabados donde la concurrencia de la imaginación, la emoción y el sentido crítico del receptor ocupan un lugar determinante para ayudar al texto a expresarse más allá de sí mismo, según Iser. Ese principio de transformación se ampara en la asunción de la lectura como experiencia, como lo que nos pasa mientras leemos (Larrosa, 2005). Algo pasa desde el acontecimiento hacia mí. El sujeto de la experiencia es el lugar de paso, donde ocurre la experiencia. El modo en que la lectura transforma al lector tiene múltiples vertientes en la medida en que la recepción de la misma opera en cada persona desde su ser, desde su lenguaje y desde su bagaje de vivencias y experiencias previas con la literatura. A partir de aquí, el lector descubrirá en los “espacios de indeterminación” de los que nos habla Iser la posibilidad de poner en juego sus propias creaciones, nuevos sentidos, que en un acto de complicidad con el autor dejará al descubierto el *lugar de paso* en el *que ocurre la experiencia* de leer.

Para la Teoría de la Recepción, el escritor es visto como lector en primera instancia, lector de literatura, de la sociedad, de su vida, de su época y de la cultura, heredada y en vías de

transformación. Este es su horizonte de expectativas, que él imita o modifica. El escritor (autor real) concibe su obra frente a las normas del canon literario y a una ideología colectiva, consciente o inconscientemente.

De esta manera podemos leer la obra narrativa castillopucheana. El lector se reencontrará en estas narraciones no solo consigo mismo, sino con seres que vivieron otro tiempo y tuvieron unas mismas vivencias. A un personaje de un contemporáneo suyo, Sábado, –igualmente preocupado por el ser humano–, ya le sucedía lo mismo con la contemplación de una obra pictórica. María, en *El túnel*, contemplando la obra de Castel llegaba a esa misma conclusión y así lo expresaba en una carta dirigida al pintor:

He pasado tres días extraños: el mar, la playa, los caminos me fueron trayendo recuerdos de otros tiempos. No solo imágenes: también voces, gritos y largos silencios de otros días. Es curioso, pero vivir consiste en construir futuros recuerdos; ahora mismo, aquí frente al mar, sé que estoy preparando recuerdos minuciosos, que alguna vez me traerán la melancolía y la desesperanza.

El mar está ahí, permanente y rabioso. Mi llanto de entonces, inútil; también inútiles mis esperas en la playa solitaria, mirando tenazmente al mar. ¿Has adivinado y pintado este recuerdo mío o has pintado el recuerdo de muchos seres como vos y yo? (*El túnel*, 74)

Pero primero, para reconocerse en algo, en una obra de arte, es preciso autoconocerse y ser consciente de los recovecos y galerías internas del ser humano y cómo transitar por ellos. Así lo expresa el mismo protagonista de la obra mencionada: “¡Dios mío, si era para desconsolarse por la naturaleza humana, al pensar que entre ciertos instantes de Brahms y una cloaca hay ocultos y tenebrosos pasajes subterráneos!” (*El túnel*, 144)

Por último, y no siendo un método de crítica, sino una concepción genérica, abordé el soporte teórico referido a novela o novelista de autoformación, acuñado por M.^a Ángeles Rodríguez Fontela en contraste con el *Bildungsroman*, al hilo de la aplicación metodológica integradora perseguida en esta tesis doctoral. La constatación del componente imaginario garantiza no solo la unidad del texto al reforzar los vínculos entre cada una de sus partes, sino también su principio constitutivo que se renueva en cada acto de lectura. La lectura es un momento, al igual que la creación, de iluminación y alumbramiento. El lector descubre en cada palabra una llamada hacia intimidades ajenas, pero también se descubre a sí mismo y se reencuentra en necesidades ocultas, en deseos olvidados, en la participación compartida de la existencia que es la creación literaria. Es, por tanto, un largo camino recorrido por el autor que busca autorreconocerse en el proceso mismo de la escritura y que no culmina sino en el proceso de lectura del propio lector cuando logra también autorreconocerse; pero más aún, este lector y este autor son individuos incluidos en una humanidad concreta y específica temporalmente, que en última instancia se busca a sí misma, porque, retomando finalmente a Durand, lo imaginario es “el conjunto de imágenes mentales y visuales, organizadas entre ellas por la narración mítica (el *sermo mythicus*), por la cual un individuo, una sociedad, de hecho la humanidad entera, organiza y expresa simbólicamente sus valores existenciales y su interpretación del mundo frente a los desafíos impuestos por el tiempo y la muerte” (Durand, 2000: 9-10).

Así pues, este nuevo concepto viene a situarse en parámetros tan actuales como son los que acuerdan la condición “recognoscitiva” de la experiencia literaria. Bajtín formuló exactamente la experiencia literaria como re-conocimiento de raíz ética. Esto, como en Aristóteles, significa comportamiento representado por personajes (*ethos* en griego), por lo que

el contenido literario es el objeto de la experiencia y está integrado por un componente referencial (el conjunto de ideas históricas, filosóficas, etc.) según García Berrio (2008).

Con este reconocimiento trato de dar un paso más allá en la aplicación de la denominación del *Bildungsroman* en su aplicación a la novelística castillopucheana y al mismo tiempo darle un sentido, desde la praxis, a este concepto de autoformación, autoconocimiento, que propone Rodríguez Fontela (1996):

La “novela de autoformación” es un género teórico que por su raigambre antropológico-mítica ocupa una posición central en la génesis y evolución de toda la novela.

Su especificación temática la vincula, en efecto a las experiencias de transformación y madurez humanas, al tránsito de la inocencia al estado adulto, a la búsqueda permanente de la identidad personal. (...) Dos componentes revelan la virtualidad cognoscitiva de todos estos lenguajes: la *narratividad* y la *ficción*, los dos inherentes al mito. Efectivamente la novela de autoformación, por su carácter narrativo y ficticio, por su honda significación humana y por su vitalidad formal constituye una de las privilegiadas derivaciones del mito, entendido este como un lenguaje que explica intuitiva y alóricamente la ontología, teleología y epistemología humanas. Manifestación privilegiada porque significa míticamente en el texto y en la historia ficticia que representa (1996: 467).

Fundamento teórico de nuestro concepto sobre la “novela de autoformación” es la metatextualidad subsiguiente a la producción histórica de los *Bildungsromane*. Particularmente reveladora ha sido en aquella elaboración teórico-crítica del *Bildungsroman* la observación del carácter reflexivo del género, que recogemos en la raíz prefija “auto-” y que equivale en la historia de autoformación a la *síntesis* del esquema filosófico hegeliano. De la elaboración teórica del *Bildungsroman* proviene también la tesis de la ironía implícita al género, exigencia a su vez de la independización y maduración de las instancias narrativas, especialmente del lector implícito, que ha de autoformarse en la intrínseca ambigüedad y conflictividad del texto y del género: conflicto entre la temporalidad teleológica y cósmica de la novela y la temporalidad fluyente, caótica y abierta de la vida que intenta representar. (...)

Alcanzamos la expresión propiamente novelística de la reflexión autoformativa en el primer texto de la novela picaresca española, *El Lazarillo de Tormes*. Instrumento decisivo de esta reflexión autoformativa textual es el discurso autobiográfico que, en la primera persona gramatical, como ocurre en la picaresca o en la tercera, expresa la temporalidad rememorativa inherente al género (1996: 468)

La acentuación del discurso autobiográfico en la novela del siglo XX potencia la fase reflexiva del género estudiado, que halla su más lograda expresión en la novela lírica. En este período histórico de la evolución del género, el discurso novelístico libera los significados metafóricos y conformadores de la espacialidad diegética y textual y desarrolla una propiedad ya presente en el *Bildungsroman* histórico: la *metaficción*. Así, siguiendo a Ricoeur, la autoconciencia narrativa de la historia ficticia que representa el discurso de una novela lírica confluye con la autoconciencia del mismo género, para representar la madurez reflexiva de la humanidad que las genera (1996: 469)

Sigue Rodríguez Fontela (1996) explicando que la novela de autoformación no es novela de tesis ni novela pedagógica: en primer lugar el conflicto existente entre la ambigüedad y polisemia del discurso novelístico, por un lado, y la inambigüedad y monosemia del discurso didáctico, por otro. Nuestro género, camino de pruebas para un lector independiente, que busca, libre de tutelas, su autoformación en el texto, somete en última instancia a la ironía y a la ambigüedad que le son inherentes cualquier tesis doctrinal. En segundo lugar, la novela de

autoformación representa una fase de madurez de los individuos y del propio discurso novelístico. En la sintaxis de la historia narrada, el protagonista pierde la protección del pedagogo y se enfrenta con sus propios medios y circunstanciales ayudantes a las pruebas iniciáticas. Reflexivamente, en la pragmática del texto, el lector, según hemos notado ya, se independiza también del programa pedagógico del autor implícito cuyos posibles mensajes doctrinales y manifestaciones ideológicas están sometidos a la ironía y ambigüedad de la novela de autoformación (1996: 469-470). Con lo que:

La “autoformación” representada en la sintaxis de la historia narrada no hace más que poner de relieve lo que implica la misma pragmática literaria: se autoforma el héroe o protagonista dentro de la historia ficticia; pero el autor y el lector de la novela dejan de ser inocentes con esa experiencia. También ellos, como el personaje, se autoforman (1996: 26).

El lector tiene, en el proceso de formación y autoconstitución de la personalidad del héroe en aras de una autoidentificación la imagen artística de su propio proceso y meta autoidentificativa (1996: 47).

El *Bildungsroman* ha proporcionado a toda la novela una base teórica y un extracto de su moderna idiosincrasia: el héroe que se hace a sí mismo en el combate con la realidad externa. Por lo tanto, M.^a Ángeles Rodríguez Fontela (1996) expone que

la estructura antropológica-mítica de la novela de autoformación del héroe fundamenta su estructura primigenia en ciertas constantes antropológicas que se observan tanto diatópica como diacrónicamente. Nos referimos a la estructura mítica que ha sustentado diferentes tipos de narración desde los albores de la humanidad, que pervive en estas y otras manifestaciones culturales y que se nos revela aquí como consustancial a la modalidad narrativa que estudiamos.

Si la quintaesencia de la novela de autoformación es el conocimiento que el héroe adquiere de sí mismo en el curso de sus experiencias vitales, la historia de aquel no es más que una variante literaria y, por ende, simbólica del camino autoidentificativo que han recorrido, recorren y recorrerán todos los hombres: un camino intrínsecamente humano en su genotipo vital y en su fenotipo cultural. Como individuos, nos identificamos en la conciencia de nuestra historia personal y buscamos explicación a nuestra conducta en las vivencias de los primeros años. Como especie, inquirimos el germen de nuestras expresiones culturales –de las que la literatura y, dentro de ella, la novela forman parte– en aquellos primeros vagidos míticos, los que el hombre supo de sí mismo en tiempos lejanos. Es ahí, en ese origen remoto, donde radica su historia y su identidad propiamente humanas (1996: 55).

Los lectores de las novelas de todos los tiempos podemos apreciar, en esas creaciones humanas, la huella umbilical que nos hace hijos de la mitología en la que nuestros antepasados más lejanos condensaron su ser y estar en el mundo. (...) En las novelas de nuestro siglo se advierten fácilmente las abundantes referencias mitológicas y la adopción de estructuras míticas para componer una historia. *El Ulysses* de Joyce, obra clave en la evolución novelística del siglo pasado, nos anticipa ya en su título –en la mimesis de la epopeya homérica– la clave mítica de su estructura. Joyce, Kafka, Proust, Virginia Woolf, M. Lowry, L. Durrell, Robbe Grillet y tantos otros nombres grandes de la novela del siglo XX han contribuido a potenciar con sus respectivas creaciones los diferentes mitos. Y es que, como ha observado Mircea Eliade (1983: 198): “La prosa narrativa, la novela especialmente, ha ocupado en las sociedades modernas el lugar que tenía la recitación de los mitos y de los cuentos en las sociedades tradicionales y populares.” Aún más: “es posible desentrañar la estructura “mítica” de ciertas novelas modernas, se puede demostrar la supervivencia literaria de los grandes temas y de los personajes mitológicos” (1996: 56-57).

Para Rodríguez Fontela (1996: 57 y ss.), las palabras *mito*, *mítico* y *mitológico* tienen ciertos matices que las diferencian y conviene puntualizar qué significación hemos de darles. En primer lugar, hay un consenso significativamente generalizado sobre el carácter narrativo y simbólico del mito. Mito designa, bajo esta consideración, una historia que narra lo que sucedió al hombre *ab initio*, *in illo tempore*, o *ab origine* y cuyo significado último reside en una explicación intuitiva y alógica de la ontología, teleología y epistemología humanas (Cassirer, Lévi-Strauss...).

En segundo lugar, el mito, como lenguaje y clave interpretativa de cualquier fenómeno natural y humano. Así lo especifica Ernst Cassirer (1979: 114): no existe fenómeno natural ni de la vida humana que no sea susceptible de una interpretación mítica y que no reclame semejante interpretación, se nos presenta como la estructura profunda y universal de las diversas mitologías. La mitología, vista de este modo, representa la concretización del mito en una sociedad determinada. (Aplicamos metafóricamente el concepto chomskyano de “estructura profunda” al campo restringido del mito, en un sentido aproximado al de la expresión “estructura inconsciente” que Lévi-Strauss utiliza para referirse al fundamento de los fenómenos culturales que constituyen el objeto de la etnología). Podemos hablar así del mito o de la estructura mítica de la denominada AVENTURA DEL HÉROE –si atendemos a su esquema narrativo– y de la mitología o estructura mitológica de Prometeo, como una manifestación griega de aquella. La distinción de mito y mitología resulta particularmente necesaria en nuestro estudio si mantenemos con Mircea Eliade que los “comportamientos míticos” no son meras supervivencias de una mentalidad arcaica, sino que ciertos aspectos y funciones del pensamiento mítico son constitutivos del ser humano. Todas las variantes narrativas de la modernidad son expresiones, como algunas narraciones primitivas mitológicas, de una estructura mítica universal: la mencionada AVENTURA DEL HÉROE.

En tercer lugar, a partir de la última delimitación mito/mitología, las narraciones mitológicas son, en su origen, ficticias pero la sociedad que las creó las acepta como verdaderas. La verdad universal del mito fundamenta la verdad profundamente humana de las narraciones mitológicas y de las ficciones modernas en cuanto que estas y aquellas son sus expresiones sociales y temporales concretas.

En cuarto lugar, el carácter simbólico que se ha apreciado generalmente en el mito vincula este estrechamente a otros lenguajes también de fuerte carácter simbólico como el arte, en general, las religiones y las ceremonias rituales. Modernamente además, con la irrupción del psicoanálisis, ha cobrado especial fuerza la relación entre el mito y el sueño, y las conclusiones resultantes de los análisis comparativos de ambos han demostrado ser un importante refuerzo para el avance de la teorización del mito. Creaciones conceptuales jungianas como las de “arquetipo” o “inconsciente colectivo” (Carl G. Jung, 1983), nacidas al calor de la experiencia terapéutica de los sueños personales, han revelado bien a las claras su fecundidad en los estudios sobre el mito.

La novela de autoformación se nos revela como un modelo discursivo, paulatinamente enriquecido en el desenvolvimiento transhistórico de la tradición novelesca, creado para simbolizar, en última instancia, el discursar dialéctico –yo inocente>pruebas, experiencia, muerte>yo experimentado, resucitado– de la vida humana.

La vinculación de este modelo discursivo con el mito es multidireccional. Ambos comparten el carácter narrativo y mito y novela de autoformación participan del carácter

universal e intemporal de la verdad humana que comunican: CÓMO ENTIENDEN LOS HOMBRES QUE EL HOMBRE “SE HACE”, porque mito implica intelección, conocimiento y todo conocimiento exige, en su elaboración y formalización, un lenguaje para significar la conciencia del hombre de su propio desarrollo existencial.

En la primera parte de *El héroe de las mil caras* Joseph Campbell (1959) reúne precisamente, bajo el epígrafe “La aventura del héroe”, un análisis ilustrativo del esquema iniciático en diferentes culturas a partir de sus respectivas narraciones folclóricas y mitológicas y que él mismo define como “El camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno” (35).

Es el camino –siempre según visión de Campbell– de Jasón, de Eneas y de tantos otros héroes mitológicos que parten desde la cotidianidad de sus vidas hacia una región fabulosa, en la que libran combates victoriosos con fuerzas extraordinarias y de la que regresan con dones redentores para sus semejantes.

Hoy, el concepto de héroe no es el de la epopeya griega o de las épicas medievales, medio dios medio hombre destinado a producir la función catártica. Hoy, el progreso de la humanidad y su paulatina desacralización han modificado el referente del “héroe”, término con el que también designamos, indistintamente, al protagonista de las narraciones modernas: es el ser que triunfa sobre sus propias contingencias existenciales por anodinas que estas puedan parecer, el ser que supera y trasciende su propia historia sin salir del curso cotidiano de su vida.

A este cambio en la manera de entender el concepto de héroe lo acompaña el de “victoria” al final de la lucha o combate. Por ello ¿realmente fracasan los héroes de la novela moderna?

De manera general no porque la escala de valores del lector actual no es la misma y porque la victoria de los héroes actuales es su humanidad, esa naturaleza continuamente puesta a prueba, que solo se consagra en la lucha y en la búsqueda ininterrumpida que viene a armonizar con los finales abiertos y no con los finales armónicos positivos y triunfantes.

También Fernando Savater en *La tarea del héroe* revisa los conceptos de héroe y victoria sobre el esquema tripartito de la iniciación, y considera siempre victoriosa la tarea del autor de la novela de autoformación, que ha encomendado a su protagonista siempre heroico la construcción –según los cánones que rigen la creación novelesca– de una identidad individual en el proceso abierto de la aventura personal paulatinamente asumida y asimilada. Incluso si el final es la muerte, esta solo se revela como un accidente biológico que trunca contingentemente, en la ficción, como en la vida real, la historia de una maduración humana individual.

“La aventura del héroe”, cualquiera que sea su marco narrativo –una epopeya griega u oriental, un evangelio cristiano, un cuento popular, una novela del siglo XIX o un film de nuestros días– ofrece el modelo triádico que ha de resultarnos por fuerza familiar, es decir, una separación del mundo, la penetración a alguna fuente de poder, y un regreso a la vida para vivirla con más sentido.

Desglosa Campbell la primera parte de *El héroe de las mil caras* en tres grandes etapas, cada una de ellas con sus respectivos mitemas o unidades invariantes de la estructura mítica correspondiente a la aventura del héroe.

En la primera etapa, concerniente a la “separación del mundo” y designada globalmente con el epígrafe de *La partida*, Campbell considera los siguientes mitemas: “la llamada de la aventura” significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida. Esta fatal región de tesoro y peligro puede ser representada en varias formas: como una tierra distante, un bosque, un reino subterráneo, o bajo las aguas, en el cielo, una isla secreta, la áspera cresta de una montaña; o un profundo estado de sueño; pero siempre es un lugar de fluidos extraños y seres polimorfos, tormentos inimaginables, hechos sobrehumanos y deleites imposibles. El héroe puede obedecer su propia voluntad para llevar a cabo la aventura, como hizo Teseo cuando llegó a la ciudad de su padre, Atenas, y escuchó la horrible historia del Minotauro; o bien puede ser empujado o llevado al extranjero por un agente benigno o maligno, como Odiseo, que fue transportado por el Mediterráneo en los vientos del encolerizado dios Poseidón...; “la negativa al llamado”, “la ayuda sobrenatural”, “el cruce del primer umbral” y “el vientre de la ballena”.

La segunda etapa, denominada *Iniciación*, incluye: “el camino de las pruebas”, “el encuentro con la diosa”, “la mujer como tentación”, “la reconciliación con el padre”, “apoteosis” y “la gracia última”.

Finalmente, la tercera etapa, *El regreso*, comprende: “la negativa al regreso”, “la huida mágica”, “el rescate del mundo exterior”, “el cruce del umbral del regreso”, “la posesión de los dos mundos” y “libertad para vivir”.

Este esquema de Campbell resulta altamente clarificador y por ello es necesario detenerse, por su carácter crucial en el esquema triádico y por su amplia simbología mítica y ritual, en el mitema que Campbell denomina con una expresión de claras resonancias bíblicas en nuestra cultura: “El vientre de la ballena”.

En efecto, inmediatamente surge en nuestra mente, al conjuro de este enunciado, la imagen del profeta Jonás devorado por un cetáceo y oculto en su vientre, durante tres días y tres noches, según designios divinos. Estamos aquí ante una variante del mitema que se presenta fenoménicamente en la mitología y en los ritos de las más diferentes culturas en dos direcciones fundamentales: 1) el engullimiento por un monstruo que actúa a modo de vagina dentada y 2) el descenso a los infiernos, a la oscuridad, a la cabaña, al sepulcro, a la selva, etc. No obstante, ambas direcciones remiten, con su polimorfa representación simbólica, con su omnipresente imagen de oquedad, a la matriz espiritual que engendra de nuevo al héroe.

El fundamento religioso de la cultura cristiana, la muerte y resurrección de Cristo, se asienta en este mitema: Jesús “descendió a los infiernos y resucitó de entre los muertos” que corrobora la paradójica alegoría agrícola del Evangelio: “si el grano de trigo no cae en tierra y muere, queda él solo; pero si muere, da mucho fruto” (Evangelio de S. Juan, 12, 24-25).

Las fauces de un monstruo, la tierra, el sepulcro, la pila bautismal, el desierto, el bosque en que acechan mil peligros, o un simple sueño son, en fin, en su aparente disparidad, la imagen del “útero” que protege la gestación de una nueva personalidad.

En las novelas de autoformación se encuentra una plural y heterogénea simbología de este mitema, dentro de la cual destaca, por su recurrencia, el mundo onírico. Si re-nacer es, en un proceso de maduración, re-conocerse en una trayectoria de pruebas, nada más cercano a la muerte del estado inocente, pre-re-cognoscitivo, precedente a la inteligencia madura.

En efecto, los sueños, cual semillas que germinan en el subterráneo mental, trasparecen en imágenes tan esclarecedoras del proceso iniciático. Son, pues, los sueños, en su aparente caos, magdalenas proustianas que, tanto en la vida real como en la ficción, constituyen claves interpretativas del yo –el psicoanálisis fundamenta su terapia en esta teoría– y, en consecuencia, coayudan al autodescubrimiento de la personalidad. De ahí que su examen merezca una atención especial.

Se ha considerado abierto y dialéctico el proceso iniciático subyacente a la aventura del héroe; es cíclico pero progresivo, en continuo giro en espiral. Inicialmente, el héroe parte de una situación idílica y, finalmente, tiende a recobrarla; mas esta tendencia se manifiesta ya en un ser renovado, transformado, diferente al ser pre-heroico que encontramos en el punto de partida. Como la “tarea del héroe” no puede acabar jamás, el regreso al Edén, el final feliz, es un espejismo en su aparente plenitud, ya que sabemos que la última transformación es un germen de futuras transformaciones y perfeccionamientos de la entidad heroica, aun cuando el obligado final de la obra nos impida asistir a ellos, como ejemplificaré en el estudio de las obras señaladas en este trabajo, por ejemplo con Lowry y su creación, Erídano o bien Gabriola.

El mitema final del “regreso” no debe infravalorarse sino que se debe enfatizar el profundo valor estructural de la fase mitemática de la “ascensión a los cielos” según Mircea Eliade (1999: 50-54), sin la cual aquel “descenso” carecería de sentido.

La meta final, temporal y espacial, de la aventura del héroe es el regreso a la casa paterna –no hay que olvidar que el comienzo de aquella aventura está marcado por un acto de rebeldía contra el padre–, como recoge Fernando Savater: “el héroe comienza su aventura dejando la casa paterna y desafiando a lo que conspira contra su independencia y su destino; penetra en el caos, allí se fragua y después funda su propia casa o se integra a un orden rescatado con su riesgo” (1982: 132).

El “retorno a los orígenes” no solo cumple una función relevante en la estructura iniciática de las narraciones arcaicas sino que también es la base antropológica que sustenta la existencia de los mitos, los ritos de renovación anual, y, en fin, teorías sicoterapéuticas, sociales y políticas que tanta incidencia tienen en nuestra vida ordinaria. Mircea Eliade, en el apartado “Estructura y función de los mitos” del capítulo 1 de su obra *Mito y realidad* (1983: 25 y ss.), destaca, entre otras, estas características del mito: “el mito se refiere siempre a una creación, cuenta cómo algo ha llegado a la existencia o cómo un comportamiento, una institución, una manera de trabajar, se ha fundado” y “al conocer el mito, se conoce el origen de las cosas y, por consiguiente, se llega a dominarlas y manipularlas a voluntad.

Eliade (1983: 65 y ss.) ha puesto de relieve el papel que desempeña la “anamnesis” en la “salida del tiempo”, en la recuperación de los “comienzos” y en el “dominio del propio destino”: se libera uno de la obra del Tiempo por la reminiscencia, por la anamnesis. Lo esencial es acordarse de todos los acontecimientos de que se ha sido testigo en la duración temporal. Esta técnica es, pues, solidaria de la concepción arcaica de la importancia de conocer el origen y la historia de una cosa para poderla dominar. Ciertamente que remontar el tiempo al revés implica una experiencia tributaria de la memoria personal, mientras que el conocimiento del origen se

reduce a la aprehensión de una historia primordial ejemplar, de un mito. Pero las estructuras son equiparables: se trata siempre de acordarse, en detalle y con mucha precisión, de lo que sucedió en los comienzos y desde entonces.

He aquí la justificación antropológica-mítica de la técnica temporal de la rememoración o retrospección que ha de configurar estructuralmente gran parte de las novelas de nuestro género. El protagonista, muchas veces asimilable en voz a la figura del narrador y casi siempre con la misma focalización de los hechos relatados por este, rememora hasta los detalles más nimios para dominar su pasado, superar la historia personal, trascender el tiempo y re-gresar al instante primigenio: el de la infancia, el de la primera vivencia, que anticipa, en su estado embrionario, la renovación ejercida en el individuo por la conciencia reminiscente en que aquellos se encontraban sedimentados.

La rememoración ficticia del héroe novelesco apunta, por otra parte, a un origen no estrictamente individualizado –el origen mítico de la humanidad– a través de la función liberadora que ejerce sobre la figura del lector. A este respecto, Eliade (1983: 199) sostiene que la lectura literaria, sobre todo la lectura de novelas, coincide con las mitologías en la misión de trascendentalizar o transistorizar un tiempo imaginario y fabuloso, en su misma apariencia histórica: la “salida del Tiempo” operada por la lectura –particularmente la lectura de novelas– es lo que acerca más la función de la literatura a la de las mitologías. El tiempo que se “vive” al leer una novela no es sin duda el que se reintegra, en una sociedad tradicional, al escuchar un mito. Pero, tanto en un caso como en otro, se “sale” del tiempo histórico y personal y se sumerge uno en un tiempo fabuloso, transhistórico. El lector se enfrenta a un tiempo extranjero, imaginario, cuyos ritmos varían indefinidamente, pues cada relato tiene su propio tiempo, específico y exclusivo.

Las concomitancias perceptibles entre las narraciones arcaicas y la narrativa moderna nos reafirman una vez más en la idea de un sustrato mítico común. El hombre manifiesta unas constantes antropológicas, solo en apariencias variables, a través de los siglos. Entre esas constantes figura “el deseo de recobrar la intensidad con la que se ha vivido, o conocido, unas cosas por primera vez; de recuperar el pasado lejano, la época beatífica de los comienzos, que apreciamos en la ficción moderna. No se trata, pues, en contra de la opinión de Eliade, de ciertos residuos de un comportamiento mitológico sino de una de tantas manifestaciones ostensibles de la actividad mítica universal.

Pero volviendo a la microsimbolización mítica del “retorno a los orígenes”: el héroe de la novela de autoformación investiga, rastrea en su historia imaginaria y aprehende su identidad en la construcción reminiscente y paulatina de esa misma historia –ficticia y, sin embargo, verosímilmente humana–. La rememoración es el fuego ritual que inmola el tiempo y la llave que, al fin, posibilita la anagnórisis. Con este tiempo imaginario, autor, protagonista y lector construyen un yo coherente que descubre por la memoria su identidad personal (David Hume, 1988: 368 y ss.). Aquel filósofo considera la memoria como origen de la noción de causalidad que vertebra en una cadena de causas y efectos la estructura de nuestro yo. Mas, como no podemos obviar el papel que desempeñan, en la construcción de ese yo, los pensamientos y acciones olvidados, Hume nos hace ver “que la memoria no produce propiamente, sino que descubre la identidad personal” (370). Remontándonos a los orígenes de nuestra cultura occidental, en una línea filosófica opuesta a la de Hume, pero defendiendo la facultad cognoscitiva de la amnesis, Platón, apoyado en la doctrina del innatismo de las ideas, afirma en

Menón (1986: 23) que “el investigar y el aprender (...) no son en absoluto otra cosa que reminiscencia”.

Por el recuerdo se autodescubren el protagonista y el autor; por el recuerdo, en suma, cobran conciencia de su yo y construyen su identidad personal. Y ¿qué ocurre con nosotros, los lectores? Sin duda, los viajes retrospectivos por los que autor y protagonista perfilan su personalidad han de reflejarse en la autoconciencia del lector e incidir en una actividad en cierta medida paralela.

La construcción paulatina de significado que implica la actividad lectora conlleva también la creación de conciencia a partir de los estímulos generados por la obra. Con el apoyo de W. Iser:

La constitución del sentido realizada en la lectura implica, por tanto, no solo que mostramos el horizonte de sentido que está implícito en los aspectos del texto; además implica que en esta formulación de lo no formulado siempre se encuentra a la vez la posibilidad de formularnos, y descubrir así lo que hasta ahora parecía sustraerse a nuestra conciencia. En este sentido, la literatura ofrece la posibilidad de formularnos a nosotros mismos por medio de la formulación de lo no formulado (1987: 250).

La conciencia rememorativa del protagonista ayuda a evocar nuestros propios recuerdos, a definir nuestra propia experiencia, a proyectar nuestros valores, a configurar, en fin, el esquema de nuestra propia conciencia que la obra sea capaz de configurar cuando interpretamos su sentido.

La fundamentación antropológico-mítica de nuestro estudio está latente en la humanidad del siglo XX, que acaso haya perdido la perspectiva de su origen –en una cada vez más afianzada autocomplacencia científico-técnica de dominio del entorno– y no sea capaz de “regresar a los comienzos”. Pero ellos están ahí actuando latentemente y manifestándose en múltiples campos vectoriales. Posiblemente algunas de estas manifestaciones, extraños ritos de la noche, irrumpen como erupciones volcánicas incomprensibles para nuestro inveterado hábito racional. Otras, en cambio, parecen haberse hecho tan familiares a nosotros que nos perdemos, con bizantinas especulaciones, en la indumentaria cultural, confeccionada y sedimentada en el transcurrir de los siglos, y que oculta, no obstante, la íntima esencia. La literatura, en general, y, especialmente la ficción novelesca, se cuentan entre estas manifestaciones familiares. Y, con las creaciones como objeto de estudio, entramos de lleno en la hermenéutica de la simbología cultural. La variada y compleja simbología cultural, sedimentada históricamente, y arraigada en simples y constantes comportamientos humanos, recoge el proceso de formación y de identidad de toda la humanidad.

La colectividad humana, como el individuo, no es, se hace, se forma: su esencia no radica en una categoría ontológica “a priori” sino en la ejecución progresiva de sus virtualidades. Ernst Cassirer, para quien, sin duda, el hombre es un “animal simbólico”, condensa el pensamiento fundamental de su obra *Antropología filosófica* (1979), en estas reveladoras palabras: “La característica sobresaliente y distintiva del hombre no es una naturaleza metafísica o física sino su obra. En esta obra, el sistema de las actividades humanas, lo que define y determina el círculo de humanidad. El lenguaje, el mito, la religión, el arte, la ciencia y la historia son otros tantos “constituyentes”, los diversos sectores de este círculo” (108).

En efecto, las creaciones humanas conllevan, en su potencial simbólico, la síntesis reflexiva de la identidad humana. En ellas, pues, está el germen de una tarea epistemológica interpretativa, denominada hermenéutica, cuyo objetivo último es responder a la pregunta ontológica: ¿quién o qué somos? Esta es, en definitiva, la gran pregunta del arte, de la religión, de la ciencia, de la historia, del mito; es, en última instancia la pregunta que se hacen los protagonistas de las novelas de autoformación desde su parcial micromundo narrativo, la pregunta que intenta responder el autor con su novela, en la que, también los lectores, esperamos obtener respuesta.

La humanidad discurre históricamente sembrando con su actividad cultural las respuestas que, refractariamente, le devuelven su imagen de progresiva maduración. Los actos culturales sucesivos son símbolos-superestrato de los primitivos símbolos que elaboró la infancia de la humanidad. A estos volvemos –regreso a los orígenes– para hallar las raíces de nuestra identidad en su formulación elemental; a aquellos los analizamos para medir el progreso de nuestra madurez y las posibilidades de un ulterior desarrollo.

El mito, por lo tanto, es una narración simbólica que expresa una verdad universal. Tiene una dimensión paradigmática que indaga y descubre en forma de proceso el “devenir adulto” de la humanidad. En la medida en que nuestra historia cultural nos revela, nos auto-conocemos y nos hacemos adultos. La revelación reflexiva de los símbolos, vertebrados míticamente en la historia cultural, es garante de nuestra maduración humana.

La cultura, entendida como actividad más que como producto resultante de esa actividad, es la manifestación simbólica que expresa, en su desarrollo histórico, el proceso formativo de la humanidad. La novela de autoformación personal constituye una parcela extraordinariamente representativa dentro de ese proceso. Desde una perspectiva hermenéutica y diacrónica hablamos entonces de una novela autoformativa que simboliza el proceso de formación de la humanidad y que vuelve a sus orígenes para hallar las claves de su identidad novelesca.

2. PRIMERA PARTE

POÉTICA DE LO IMAGINARIO EN LA NARRATIVA DE CASTILLO-PUCHE.

2.1.- CAPÍTULO PRIMERO.

DE LA OBRA LITERARIA AL MITO ARTÍSTICO.

2.1.1.- La forja de un escritor.

José Luis Castillo-Puche, a lo largo de su vida de escritor, trató de encontrar la forma de creación de la gran obra total que le diera la clave de conocerse como individuo de su tiempo pero también como individuo perteneciente a una humanidad que arranca desde unos orígenes definitorios y que irremediamente le definen y le perfilan como individuo que, tras reconocerse después de un largo viaje por medio de la escritura, concede a los futuros lectores la misma posibilidad de conocimiento, en este caso, por medio de la lectura. Porque, como el propio Castillo-Puche aseveró en una conferencia sobre “El libro”⁶:

Es bien sabido que cada lector encuentra cosas muy distintas en el mismo libro; es sabido también que los lectores encuentran a menudo en los libros muchas más cosas de las que el autor quiso poner. Este milagro de comunicación, que naturalmente no se puede dar en los medios audiovisuales, es debido a que el libro nos interioriza, nos mete dentro de nosotros mismos, nos descubre a nosotros mismos, nos ayuda a conocernos mejor y a conocer a los demás hombres. En una palabra, cualquier libro bueno no solo nos informa, sino que nos humaniza, potencia en nosotros aquello que hay de humano, de persona, de individuo social, preparándonos así para una mejor y más humana convivencia con los demás.

Castillo-Puche nació en Yecla (Murcia) en 1919 y es en esta localidad y desde una pronta edad cuando despertará su inquietud literaria, en primer lugar, por la lectura. A través de la lectura nuestro joven escritor indagará en las raíces que llevan a una persona a querer ser escritor y, tomando las palabras de Mario Vargas Llosa (1997):

La vocación literaria –ese asunto misterioso cercado de incertidumbre y subjetividad– es el radical punto de partida para dedicarse a la literatura, porque escribir significa, parafraseando a Flaubert, “la mejor manera posible de vivir”. Hace falta, por tanto, una predisposición, que en muchas ocasiones coincide con un malestar, una cierta insatisfacción íntima que lleva a rechazar la vida tal y como es (8).

Como digo, la fecha de 1919 y el lugar de Yecla son las coordenadas espaciotemporales que han determinado la figura del escritor Castillo-Puche. Yecla, su Yecla natal, tantas veces recreada en su Hécuba literaria, al igual que lo hicieran sus admirados Azorín y Baroja, que la llama Yécora en sus obras. De esta manera podría comenzar el relato de toda una vida, no solo vital, sino literaria, porque en José Luis Castillo-Puche la vocación literaria surgió bien temprano y por medio del proceso de la lectura, como él mismo nos cuenta en *El rescoldo de lo literario* (2000). Nuestro autor, ya en el crepúsculo de su existencia, se siente en la necesidad de rendir un homenaje a aquellos escritores que han calado hondo en él y al mismo tiempo han contribuido a su formación y a su propio conocimiento. Al igual que los personajes del *Bildungsroman*, él ha sido el personaje de su propia novela:

Puedo decir que la primera vez que yo, niño, escuché la palabra “literatura” fue de labios del notario, don José Martínez, primo hermano de Azorín y pariente nuestro. De mis primeras aficiones a leer recuerdo que mi tío el cura, don Pascualico, como todos le llamaban, lo

⁶ El fragmento correspondiente a esta conferencia lo encontré en la Fundación de Castillo-Puche en Yecla sin datar.

que hizo fue encerrar bajo llave algunos libros en una estantería que él tituló “el infierno” y a mí me prohibió terminantemente tocar ningún libro de aquella estantería. Entre aquellos libros estaban los primeros de Azorín y algunos de Baroja. Naturalmente yo no tardé en encontrar la llave de aquel “infierno” y darme las grandes sesiones de lectura en cuanto mi tío salía de casa. Azorín entonces era, para mi tío, para toda mi familia y casi para todo el pueblo un escritor totalmente vitando. Hoy tiene una estatua en medio del jardín municipal (...). Y cuando yo llegué al colegio de los Escolapios de mi pueblo, me senté en el mismo pupitre en que se había sentado Azorín (48).

Anécdotas como esta se rastrean por infinidad de textos, tanto del propio escritor por medio de artículos periodísticos y literarios, como por medio de las conferencias y entrevistas que concedía. Así, resulta imposible no citar el artículo de Castillo-Puche titulado: “*La voluntad*, primera novela de Azorín” (Belmonte, 2000: 187), en el que arranca justificando su “aventura como escritor”:

Estoy aquí solamente como escritor, y escritor yeclano, como testigo de la aventura de Azorín, que en cierto modo es la mía: me senté de niño en el Colegio de los Escolapios en su mismo banco, y desde allí aprendí a soñar y a emborronar cuadernos; y también fue esta Yecla inmensa, mi tierra, la que me hizo escritor, o no sé si quien me hizo fue precisamente el recuerdo de Azorín, o la lectura de *La voluntad*. (...) Pero por eso estoy aquí, como discípulo, como seguidor, en parte de Azorín, seguidor más en la evocación de una tierra y en la compenetración con un paisaje que, por supuesto, como seguidor de una trayectoria o de una estética literarias.

Así como resulta imposible no mencionar dos entrevistas realizadas a nuestro escritor yeclano, puesto que son muy esclarecedoras sobre esta trayectoria vital y literaria. La primera de ellas es la que mantuvo con el gran conocedor de su obra, Belmonte Serrano, en el año 2000 y en la que este experto tuvo la oportunidad de ahondar en grandes temas castillopucheanos a lo largo de su amplia y repleta cronología, empleando encabezados tan sugerentes como: *Visiones y apariciones de un escritor; La canción del agua; Sin pan y sin Dios posible; El lápiz rojo de la censura; La técnica del berbiquí; Generación de la nada; Ritos, miedos y castigos; Entre rosas y geranios secos; Paisajes, ambientes, personajes; Informe para una academia*. Se trata de una detallada y profunda entrevista de la que entresaco las siguientes líneas que aportarán conocimiento y entendimiento de este caminar paralelo que es la vida de Castillo-Puche:

J. B.: (...) ¿Qué piensas ahora, cuando ya has cumplido los ochenta y un años, de la figura de Dios y de la eternidad?

C-P.: (...) Mi existencia desde niño fue un comportamiento que consistía en arrodillarse y rezar, según el ejemplo comunicante de mi madre y de toda la familia; una religiosidad impuesta (...) y todos los símbolos que me rodeaban, la cruz, los ángeles, los santos, la iglesia, las campanas, los sacerdotes, las monjas, los libros, todo me hablaba de Dios, un Dios omnipresente pero remoto, invisible, todo un misterio y una sugestión para toda una vida.

(...) Era más consolador y misericordioso creer en la paz del Señor por encima del dolor de los hombres, (...) una paz que yo pensaba que sería con música de ángeles y bajo la mirada cariñosa de la Virgen, más inefable y hasta más dulce que la de la propia madre. (...) Entregarse a los (...), preceptos de Dios, (...) una vez que podía oírse para prohibir muchas cosas, para decir “no”, “no”, “pecado”, “pecado”, y esto infundía un miedo grande, un pavor constante, miedo de castigos horribles, de demonios entre ahorcados y presos entre hierros y fuego, el fuego eterno...

Pero conforme uno va creciendo en edad, reflexión y autoafirmación va dejando atrás las explosiones sentimentales (...); uno quiere razonar todo lo que le han hecho creer y apartándose un poco locamente de los juicios y prejuicios infantiles va soltando cuerda hacia la observación, las lecturas de todo tipo, los debates, internos y externos, y acaba quedándose solo, en solitario con sus dudas, sus cábalas y su fe descarnada y libre de ritos, miedos y castigos. (...) Uno se siente envejecer tranquilamente, convencido totalmente de que el hombre lleva en sí mismo, por designio divino, la capacidad para salvarse (...) (Belmonte, 2000: 186-187)⁷.

La segunda entrevista es la que concedió en noviembre de 2001, tras un Curso Internacional dedicado a la obra narrativa y periodística del escritor, al periodista de TVE Carlos del Amor Gómez, titulada: “Castillo-Puche: el riesgo del compromiso”. Se trata de una entrevista más corta, pero de preguntas y respuestas certeras, de hondo calado sentimental en la rememoración del pasado y del presente actual. Las siguientes líneas así lo revelan:

C.A.G: Y llega la guerra civil, y llega otro mundo para usted, tiene que lanzarse a la calle...

J.L.C-P: Me fui a Roma, despedí las ilusiones y los propósitos y las causas de ser un gran misionero, estaba dirigiendo cosas ya muy dentro de la Iglesia y no, tuve un proceso de duda, de decaimiento, de soledad, una depresión profunda, más grande de lo que cree la gente, que piensa que es fácil dejar una cosa que se lleva en el corazón mucho tiempo y que espera la familia, la madre, sobre todo la madre, y bueno...

(...) Y yo soy muy débil, yo soy un hombre muy débil, muy sentimental, muy nostálgico y muy amoroso. ¿Por qué? Porque creía que la vida se me había dado para algo. (...) Y pasó el tiempo y me convertí en un hombre viajero, periodista y del mundo, me convertí en el mundo. (...) Hice un viaje por toda África, hice un viaje a Roma y a todos sus sitios, (...) y me di cuenta de que había que luchar por algo, no solamente porque saliera la letra impresa y que saliera bello, sino simplemente para que lo que saliera la gente lo recibiera bien. (...)

Yo había tenido siempre un amor muy fijo, pero no prosperó, entonces esta mujer dijo que se iba a meter religiosa. (...)

Yo brinqué una tapia muy importante. Para salirse de un sitio donde ya llevas ocho o diez años estudiando teología (...), para romper con todo yo tuve, no un pretexto de vanidad, ni de amor así fácil, sino de lucha, mi vida fue muy combativa, yo la vida no la regalé, la vida me costó entregarme a ella mucho (...), también había que tener un puesto, tenía que cobrar bien, que los libros se publicaran, que fueran aplaudidos (Belmonte y Castillo, 2003: 27-27).

Las líneas anteriores son reveladoras del carácter de Castillo-Puche, semejante al de cualquier “héroe del género del *Bildungsroman*” (Buckley, 1974)⁸. Acaece en su persona todo un proceso formativo que evoluciona de lo exterior a lo interior para, como cual ave Fénix, remontar con un autoconocimiento íntegro de su persona y poder pronunciar, ya con la serenidad de la senectud, la categórica afirmación: “Y para mí, que me gusta lo relativo, el

⁷ Este sinceramiento de Castillo-Puche no solo nos da pistas para abordar la simbología que derrocha en su última trilogía (“Bestias, hombres, ángeles”), sino que se autodefine, a través de todo un proceso vital de autorreflexión como hombre “que ha aprendido a comprender la realidad que le ha tocado vivir”, como personaje modelado del *Bildungsroman*: protagonista, actor y receptor de su propio proceso formativo, gestado en esa conflictividad, obtiene por autoconciencia, un conocimiento de sí mismo, o lo que es lo mismo, su propia identidad.

⁸ Para el clásico *Bildungsroman* Buckley resume los siguientes componentes y etapas principales: la juventud y la orfandad, el provincialismo y el viaje a la ciudad, el conflicto con la sociedad circundante y/o entre generaciones, la formación mediante una serie de experiencias vitales (incluidas algunas amorosas) y de lecturas prohibidas y la búsqueda de una vocación y de valores éticos (1974: 17-18).

catolicismo ya está desfasado, pero sigo teniendo fe y sigo teniendo esperanza, aunque de una manera ya intocable para el confesionario” (Belmonte y Castillo, 2003: 33).

La capacidad creadora de Castillo-Puche, por lo tanto, coincide con la que Vargas Llosa expone más arriba. Cuando Castillo-Puche atiende a su mundo interior y se muestra predispuesto a escribir sobre los temas que le rondan permanentemente, temas surgidos de un cierto malestar o insatisfacción íntima que le llevan a rechazar la vida tal y como es, propone respuestas que son una necesidad para su conciencia. Estos temas que tienen carácter de necesidad fueron propuestos por el propio escritor y recogidos ya en las primeras líneas de la biografía que Cerezales hizo de él en 1982 bajo el epígrafe “Yecla”: “Los temas dominantes de su novelística son: la niñez en el pueblo natal, Yecla, que en las novelas toma el nombre de Hécuba; los años de juventud pasados en el seminario, y la guerra civil” (Cerezales, 1982: 5).

Yecla es un motivo permanente, obsesionante, en la biografía del escritor y en la génesis y desarrollo de su obra narrativa. Estos temas, así presentados y desglosados por el propio escritor son definidos como “impactos”. Entre los ejes cardinales, o “impactos” que han conformado tanto su existencia como su propia obra, vuelve el propio autor yeclano a confesar que son: “Mi pueblo, o impacto de la niñez; la vocación religiosa, que podríamos llamar impacto de adolescencia, y luego un tercero, la guerra o impacto de desencanto” (Cerezales, 1982: 98). Estos temas han sido considerados fundamentales en el estudio de Castillo Puche; sin embargo, José Belmonte Serrano ha añadido otros asuntos tales como el “impacto” de la madre, el creciente simbolismo y la presencia de Murcia en su narrativa, tanto en forma de espacio narrativo como en el uso del léxico murciano, o bien, el léxico más local de Yecla.

Estas han sido de manera general y persistente sus constantes tanto temáticas como formales a lo largo de su narrativa:

- Su educación religiosa fue crucial en la conformación de sus inquietudes narrativas al igual que determinante para la creación de sus personajes, que a grandes trazos se perfilan como seres en constantes luchas interiores que los conducen a una forma de vida atormentada y con una gran carga de culpabilidad, denigrándolos hasta la cobardía.
- La contienda bélica sufrida en España será un motivo imperante en su narrativa; si bien es cierto que en sus dos últimas novelas este motivo se abandona; si acaso se evoca desde la distancia histórica o se manifiesta en la figura de personajes como “don Amadeo”, pareciendo un tema ya superado y perteneciente a la memoria histórica y colectiva. Aunque la presencia de la escisión íntima, personal, interior de su protagonista es la misma que la de personajes como Enrique, Julio, Luis... surgida en ellos por acontecimientos sociales adversos. En *Los murciélagos no son pájaros* y en *Roma, ramera y romera* esta escisión vendrá marcada por terrores y miedos interiores y personales que conducen a la duda exasperante, al fatalismo recubierto de cobardía; actitudes personales que juegan y ponen en tela de juicio el concepto de moralidad.
- Soldevila (1980) emplea como elementos determinantes para incluir a Castillo-Puche en la que él denomina “segunda promoción de la guerra” el autobiografismo, la actitud lírica conjugada con cierta brutalidad no solo de los personajes sino también del lenguaje. Estas cualidades determinantes también se aprecian en su última producción. Por todo ello, el estilo de Castillo-Puche siempre ha supuesto una integración de estéticas tan opuestas y tan al límite como el ensayo con lo poético, entendido este como conjunto de recursos que son capaces de crear un determinado clima sensitivo más propio de la poesía que de la narrativa. De Miró, precisamente, Castillo-Puche

tomó el gusto por contemplar el paisaje desde el movimiento, reportando una perfecta simbiosis entre la naturaleza y el personaje. En definitiva, la naturaleza, el ambiente (natural o urbano) establecen una secreta relación con el personaje manifestada fundamentalmente en su estado emocional y actuando como modulación entre los sucesos y el tiempo atmosférico. Casi se podría hablar de una degeneración en la presentación de los ambientes; no se trata de alegres huertas murcianas sino de espacios urbanos abiertos y oscuros, como en el caso de *Los murciélagos no son pájaros*.

- La gran capacidad y el gran dominio léxico y lingüístico que muestra Castillo-Puche en las dos últimas novelas, diestro en la renovación del vocabulario y en la ampliación del español, con la incorporación de cultismos en completa armonía con un léxico actual y a la vez con un empleo del lenguaje soez, que a veces choca con la percepción estilística. De la misma manera no abandona nunca el ritmo de su prosa, con enorme carga de estructuras paralelísticas, continuas reiteraciones tanto léxicas como sintácticas, así como un torrente desbordado es el empleo del adjetivo... Características, todas ellas, más propias de la poesía que de la prosa que contribuyen a su musicalidad, a la que hay que agregar la eufonía de los nombres, por ejemplo de los antropónimos, como es el caso de “don Amadeo Jiménez de la Murga y Sanchís de la Braga” (“Bestias, hombres, ángeles”).
- El humor, por lo tanto, será un elemento crucial en el tratamiento de sus temas y en la caracterización de sus personajes. Así lo ha especificado el propio Castillo-Puche, que siempre se ha movido no solo en el humor, sino también entre el esperpento y el lirismo, pero se trata de humor a veces macabro que viene impuesto por el acontecer vital y por el transcurrir de la novela, que en última instancia viene reflejado en la palabra, a veces estrafalaria y regocijante. En la conferencia dictada por Castillo-Puche “En torno a mis novelas”, ya aludida más arriba, el escritor yeclano se pronuncia de la siguiente manera:

El humor para mí no solo es diversión, sino liberación, la única actitud coherente y verdaderamente seria que podemos adoptar, aunque esto parezca una paradoja; el signo más convincente de salud vital y de solidaridad humana. Si los gestos tantas veces son caricatura, las palabras también pueden ser descalabradas del ingenio, tropiezos para la reflexión, juguetes rotos para la felicidad más ingenua (22).

El paisaje, el espacio físico, tan importante como telón de fondo en las novelas de Castillo-Puche, ofrece un gran interés de análisis, sobre todo en esa casi obsesión de nuestro autor por dotarle de vida, personalizándolo o animalizándolo según crea necesario. Belmonte Serrano anota esta idea en relación con Baroja (1997: 47), idea que retoma en (2000: 58): “Deben buena parte de esas detalladas descripciones a la pintura, arte por el que ambos llegaron a sentir una notable debilidad. En las novelas de Baroja y en las de Castillo-Puche encontramos, en no pocas ocasiones, a personajes relacionados directamente con el mundo de la pintura o aficionados a ella”.

En un artículo (1972: 40) el propio Castillo-Puche dejaba escritas las palabras transcritas que resumen de algún modo todo el contenido:

Baroja escribía con los ojos, como si fuera un pintor de oficio, un pintor honrado como un artesano, meticuloso como un artesano, incapaz de evadirse de la realidad, aunque de vez en cuando también se escapase arbitrariamente al mundo de sus soñadas predilecciones. Baroja escribía con los ojos, percibiendo colores, formas,

trazos, figuras, que trasladaba en perfecta técnica impresionista a su literatura. Quiero decir con esto que la pintura, como técnica y como práctica, creo que tiene un alto interés en la interpretación de la novelística barojiana.

- Óscar Barrero (1987), tras el análisis de varios relatos de Castillo-Puche, encuentra que el tema de la soledad es el dominante y destaca la infelicidad de los protagonistas, los episodios amorosos frustrados y la caricaturización de algunos personajes. Estas pesquisas certeramente observadas y analizadas por Barrero en las primeras novelas de nuestro autor yeclano siguen, continúan, se extreman, se exageran y se agigantan en forma de tremendas hipérboles en las dos últimas novelas, por ejemplo, llegando a conformar, entre otros, componentes típicos del *Bildungsroman*.
- La preocupación de la literatura dentro de la literatura como motivo secundario (pero de alguna manera trascendente en el plano ontológico) deja paso a la preocupación pictórica, a las artes plásticas, a los dibujantes, en sus dos últimas producciones. Sin embargo, en las novelas de Baroja y en las de Castillo-Puche se encuentran, en no pocas ocasiones, personajes relacionados directamente con el mundo de la pintura o aficionados a ella (Baroja, *Camino de perfección*: Fernando Osorio). En la última trilogía del escritor yeclano, “Bestias, hombres, ángeles”, Enrique es un dibujante profesional que trabaja realizando las viñetas humorísticas en un periódico y se convierte en pintor de retratos. En la segunda novela de esta trilogía es donde los lazos con la pintura se estrechan: tanto en las descripciones del universo pictórico, los utensilios, las formas, las técnicas, las galerías, como en el abanico de pintores referentes: Giotto, Goya ...

Por otra parte, el narrador de la “Trilogía de la Liberación” nos habla en no pocas ocasiones de su puesto de dibujante en una empresa ubicada en el País Vasco. Finalmente otros personajes, como Enrique de *Sin camino* y Julio de *Con la muerte al hombro*, confiesan que sus dos grandes aficiones son la lectura y el dibujo.

Asimismo, en algún texto anterior a 1954 ya se hallan precedentes de todos estos personajes sensibilizados por este arte. En el titulado “Lourdes o la paz”, aparecido en 1944, uno de los personajes, Alfredo, dotado de una extraordinaria sensibilidad por las cosas que le rodean, siente, según el narrador, una gran afición por la pintura: “Alfredo no era ningún filósofo. Era un pintor, que unía a su afinado pulso artístico el latido profundo de una inspiración casi mística. Tenía instinto para estudiar la Historia y hablaba por metáforas. Era expresivo, jovial, pintoresco... su cara tenía una palidez extraña...” (Belmonte Serrano, 1997: 187-188).

La raíz, la imperiosa necesidad de escribir y la búsqueda de su verdadera vocación que tan gran conflicto le creó con aquella otra vocación sacerdotal “impuesta” se puede escudriñar tras la lectura de *La voluntad*, de Azorín. La siguiente declaración fue hecha por Castillo-Puche en una conferencia pronunciada en Yecla ante el Congreso que las asociaciones de profesores de español, de Europa y América, organizaron en Alicante como homenaje a Azorín en su centenario, 1973⁹. Considero, por ello, de notable relevancia las reflexiones vertidas en esta

⁹ Esta conferencia dio origen al artículo “*La voluntad* primera novela de Azorín, José Luis Castillo-Puche, escritor y periodista”. *Anales azorinianos*, CVA., n.º 1 (1983-1984): 98-105. Y unos años más tarde, Castillo-Puche lo recogió en Azorín y Baroja. *Dos maestros del 98*, Madrid: Biblioteca Nueva, (1998: 50-60), ahora con el título: “*La voluntad*, novela de Yecla”.

conferencia, de las que entresaco las siguientes alusiones, a las que se les añade un comentario que intenta aunar ambas inquietudes personales y literarias:

Pero lo cierto es que esta ciudad y todo ello junto motivó mi primera novela, que en cierto modo es nexo y continuidad de *La voluntad* (...). Yecla añade el impacto de la contradicción fecunda, de la arbitrariedad revulsiva, de lo desmedido, de lo exaltado, lo inquietante. (...) Es en Yecla donde recoge la vivencia exasperante que le hará ser autor y personaje a la vez (50-51)¹⁰.

Castillo-Puche expresa la admiración que siente por Azorín, pero marca la raya divisoria que lo separa: su trayectoria y estética literaria. En estas fechas (1973; 1983-1984; 1998) Castillo-Puche ya casi tiene conformada su obra literaria. En los comienzos de la década de los ochenta se hallaba en vísperas de publicar su penúltima novela, *Los murciélagos no son pájaros*, quizás la más experimental de toda su producción, y culminar con *Roma, ramera y romera* su creación literaria. Obras en las que, por otra parte, se observan conexiones con aquella primera novela publicada en 1956, *Sin camino*.

Se puede percibir una tremenda analogía entre estos dos escritores, separados en el tiempo pero mirando y sintiendo una realidad desde la misma óptica.

Azorín rompió no solo lanzas sino sueños porque cambiaran en Yecla las condiciones sociales, de educación y de costumbres y creemos, sinceramente, que “La voluntad”, en este sentido, ha sido como el gran disolvente, el gran juego mental disciplinante, un gran juego revulsivo social. El gran dilema, la antinomia fáustica en los discursos contrapuestos de los maestros dialogantes, está entre el miedo prohibitivo y el afán de progreso, entre lo férreo inquisitorial y la ansiedad perfectiva, entre el muro anulador de la propia cárcel personal y el instinto de plenitud, entre los terrores teológicos y la experiencia vital, angustia que Azorín ha sabido plasmar en “La voluntad” (Castillo-Puche, 1998: 55).

Y que se puede continuar: muy bien aprovechada por Castillo-Puche en sus novelas, especialmente en las dos últimas, donde este espíritu regeneracionista se cuela por medio de la crítica, casi sarcástica y soez, dirigida hacia la cara externa de la Iglesia pero siempre desde el marco de la experiencia vital de su protagonista Enrique (trasunto simbólico de Castillo-Puche), desde esa “cárcel personal” que continúa con su inquietante búsqueda. Incluso, el propio Castillo-Puche lo ha manifestado en alguna entrevista concedida: “Yo adoraba a mi pueblo, leía a Azorín, sobre todo *La voluntad*, y quería que mi pueblo saliera del adormecimiento en que vivía” (Belmonte Serrano, 2000: 170).

En definitiva, Castillo-Puche quiso reformar la sociedad, quizás no en su conjunto, pero sí todo lo referente al comportamiento humano y el sentir religioso, luchó hasta el final por no sentirse en el término de su camino como se sintió Azorín, que pretendió reformar la sociedad pero se convenció de que era inútil, reclusándose en la lectura de los clásicos acuciado por el peso insostenible del ineludible paso del tiempo. Hasta su última publicación (2004) está plagada de inquietantes interrogantes vitales, de vigor en su crítica y sobre todo, de esperanza. En última instancia, Castillo-Puche siempre ha puesto al descubierto las miserias y flaquezas, como la hipocresía, la injusticia, la sordidez, la vulgaridad.

¹⁰ La paginación de estas citas corresponde a la obra de J. L. Castillo-Puche, *Azorín y Baroja. Dos maestros del 98*, Madrid: Biblioteca Nueva, (1998: 50-51).

La voluntad (...) ofrece, por supuesto para su tiempo, pero incluso hoy, una audaz y sorprendente mezcla de originalidad y renovación de la función narrativa, y no están, creo yo, agotados ni mucho menos los estudios que pueden hacerse de los dos planos sobre los que está montada la obra: el autoconfesional y el testimonial sociológico, pugna entre la no voluntad individual y la impuesta autoconservación colectiva; imperativo entre la autojustificación y la denuncia ambiental; choque entre la exaltación romántica y la indecisión, motivada esta por las circunstancias ambientales; proceso sutilísimo entre la sátira y la autoderrota o como en otras obras azorinianas, el autor de la obra se proyecta, mejor dicho, se cuela dentro de la propia creación, en el mismo plano de la creación, dando así un valor extraordinario como revelación personal, sumamente útil para el estudio de ese “escapismo” del que hemos hablado y tanto de la vivencia existencial del autor como del artificio literario empleado. Por todo esto, “*La voluntad*” es un documento excepcional, no solo literario, sino como exponente de la proyección de una autocobardía o autohuida, y también como la proclamación evidente de una personalidad indecisa, ilusa e ilusionable, sumamente susceptible de desencanto, ensimismada, “rebelde de sí mismo”, o exponente de “dos hombres en uno” como el propio Azorín nos advierte, advertencia por cierto que quizás no ha sido suficientemente tomada en cuenta a la hora de estudiar el repliegue y la evasión azorinianas (Castillo-Puche, 1998: 57).

Todo el proceso de este Azorín está plasmado en el proceso sufrido por Enrique. Por otro lado, a su vez, en Castillo-Puche, lo rutinario, lo periodístico, los continuos monólogos o esa manera de distanciamiento que es el uso de la 2.^a persona del singular, acompañado de una explosión léxica cargada de gran productividad, dotan a sus obras de modernidad, aunque, claro está, manteniendo el equilibrio con la tradicionalidad.

La novela exige bronquedad, inmediatez, casi crueldad, cierta carga demoníaca, y Azorín optará por ser un angélico, delicioso testigo de lo pequeño, lo menudo, lo vulgar, y todo urdido en una prosa bellísima pero sin uñas ni veneno, una prosa comedia, divagante, artística por encima de todo. La novela exigiría una descripción más cruda, una reflexión más comprometida, y Azorín se cobijará en la tenue contemplación de lo que parece familiar y conocido, aunque transformado por obra del arte en decantación conceptual y reflexiva (Castillo-Puche, 1998: 59).

Parece como si Castillo-Puche hubiera tenido siempre en mente estas palabras, estas reflexiones. Podemos aventurar y constatar, como tantas veces él lo manifestó, que la lectura de *La voluntad* le causó un verdadero, un auténtico impulso en su ansiada vida de escritor novel, al igual que su consagrada vida de escritor en sus últimos años. Castillo-Puche nunca se quitó de la cabeza a Azorín y en sus novelas, aun en el caso de *Los murciélagos no son pájaros*, sigue interesado por buscar el lado oscuro de las palabras. Él siguió el mismo proceso escéptico en toda su producción literaria que Azorín sintetizara en una única novela, que paradójicamente culminará en una descripción intachable de lo que es la antivoluntad.

Así confesaría esta devoción Castillo-Puche en unas palabras que Belmonte Serrano recogería en el prólogo a esta obrita de 1998: “Le dijo algo así como “gracias, maestro, por los servicios prestados; me siento mayor y estas son mis credenciales”. O parecidas palabras” (14).

No puedo y no debo pasar por alto otra publicación de Castillo-Puche comprendida entre el paréntesis de sus dos últimas publicaciones. Entre 1986 y 2004 publica *El rescoldo de lo literario. Poso y recuerdo de los maestros que he conocido*. Con ello, ya al final de su trayectoria vital y literaria se siente en la necesidad de agradecer, de homenajear a aquellos “maestros” que despertaron, llenaron y consumaron su vida también como maestro y autor

literario. Por ello, el prólogo de este pequeño racimo de homenajes es muy significativo y creo que nos ayuda a entender mejor a Castillo-Puche y su producción literaria:

Es fascinante y abrumador penetrar con los cabos sueltos en esta selva bravía y pacata, genial y entrañable de escritores que de sus misantropías, esquizofrenias, soledades y sueños quisieron aprisionar el mundo de conflictos, preguntas y respuestas que configuran la vida consciente, la plenitud de los símbolos y el miedo a la nada. Soñadores, revolucionarios, alucinados mediadores entre el hombre y el misterio, que eso es la literatura (12).

A estos maestros les dedica dos libros de ensayo, uno *Azorín y Baroja. Dos maestros del 98* (1998) y *El rescoldo de lo literario. Poso y recuerdo de los maestros que he conocido* (2000), en los que, sobre todo en este segundo, trata de rendirles homenaje. De este libro, M.^a Jesús Casals comenta lo siguiente:

Ahora, después de que en 1998 publicara *Azorín y Baroja, dos maestros del 98* (Madrid, Biblioteca Nueva), nos obsequia con este *rescoldero*, justa metáfora que evoca esas cenizas encendidas, con poderoso calor, que quedan después de las llamas siempre espectaculares. Porque en realidad, a rescoldos se reduce la cultura, la memoria, todo lo vivido y conocido, rescoldos necesarios y luminosos que no queman, que no deslumbran. Rescolderos en 174 páginas de los grandes escritores que el tiempo no ha consumido: Dámaso Alonso, Azorín, Baroja, Camilo José Cela, Ramón J. Sender, Carmen Conde, Unamuno, Miguel Delibes, Torrente Ballester, Buero Vallejo, Gerardo Diego, García Lorca, Borges, Ernesto Sábato y Octavio Paz. Todos ellos han dejado en Castillo-Puche un poso de recuerdo y nostalgia que no evita el sincero análisis o la revelación de anécdotas que nos ayudan a conocer mejor a estos maestros en el arte del decir y del sentir. “¿Cómo no extasiarnos en el fulgor apasionado de Lorca en sus noches neoyorquinas de soledad y ansia de hombre, o con los lacerantes lamentos de Sábato, o con la ceniza todavía candente de Borges entre libros y cegueras?”, se pregunta Castillo-Puche, nos preguntamos todos los amantes de la literatura, ¿cómo no extasiarnos? Pues eso es lo que nos regala el autor de estas memorias literarias y humanas, porque Castillo-Puche los conoció a todos y departió con casi todos. ¿Cómo no leer un testimonio así, tan alejado de pretensiones teorizantes, tan pleno de vida sabiamente vivida? “Es fascinante y abrumador penetrar con los cabos sueltos en esta selva bravía y pacata, genial y entrañable de escritores que de sus misantropías, esquizofrenias, soledades y sueños quisieron aprisionar el mundo de conflictos, preguntas y respuestas que configuran la vida consciente, la plenitud de los símbolos y el miedo a la nada. Soñadores, revolucionarios, alucinados mediadores entre el hombre y el misterio, que eso es la literatura.” (...) Bello libro de reflexiones, sincero recuerdo, hermoso testimonio, impagable aportación para la cultura es este *Rescoldero de lo literario* del gran escritor José Luis Castillo-Puche (2000: 345-346).

Por lo tanto, la escritura se convierte para José Luis Castillo-Puche en un ideal que le sirve como realización y conocimiento personal que va forjando su trayectoria vital y en la que puede mostrar sus desgarros íntimos y los desgarros de la vida española, donde vida y creación literaria figuran en un mismo plano de la propia existencia. Esta ha sido la vía elegida por este yeclano, la escritura, fundamentalmente narrativa en forma de novela, para entender la vida y para entenderse a sí mismo. Ya lo decía en 1989 en la conferencia “En torno a mis novelas” impartida en el Ateneo de Yecla y recogida por Belchí y Martínez (1989: 16):

Para mí la novela es la vida misma, pero la vida transfundida al plano de la creación; nada, pues, de realismo, sino una realidad nueva y distinta, hecha de palabras, de imágenes, hecha arte literario, en una palabra. Pero además, y, esto todo el mundo lo sabe, la novela hoy, ha dejado de ser relato para ser búsqueda, ha dejado de ser narración para ser indagación, ha dejado de interesarse por la vida en torno para adentrarse en la vida en sí, no la vida como anécdota ni

quiera como historia, sino la vida como hecho y como destino, como misterio y como decantación. Está claro que para mí, si la novela es vida, es también ciencia de la muerte, con sus terrores y su paz consumada.

La teorización de este pensamiento de Castillo-Puche concuerda con la sistematización que formula más concretamente Sábato (2011a):

Nada hay más adecuado en las actividades del espíritu humano que el arte, pues en él se conjugan todas sus facultades, reino intermedio como es entre el sueño y la realidad, entre lo inconsciente y lo consciente, entre la sensibilidad y la inteligencia. El artista, en ese primer movimiento que se sume en las profundidades tenebrosas de su ser, se entrega a las potencias de la magia y del sueño, recorriendo para atrás y para adentro los territorios que retrotraen al hombre hacia la infancia y hacia las regiones inmemoriales de la raza, allí donde dominan los instintos básicos de la vida y de la muerte, donde el sexo y el incesto, la paternidad y el parricidio, mueven sus fantasmas. Es allí donde el artista encuentra los grandes temas de sus dramas. Luego, a diferencia del sueño, que angustiosamente se ve obligado a permanecer en ese territorio ambiguo y monstruoso, el arte retorna hacia el mundo luminoso del que se alejó, movido por una fuerza ahora de expresión; momento en que aquellos materiales de las tinieblas son elaborados con todas las facultades del creador, ya plenamente despierto y lúcido, no ya hombre artístico o mágico sino hombre de hoy, habitante de un universo comunal, lector de libros, receptor de ideas hechas, individuo con prejuicios ideológicos y con posición social y política (202).

2.1.2.- Vigencia mítica en la narrativa castillopucheana.

El último párrafo del apartado anterior es el eslabón idóneo para presentar esta nueva sección, en la que trataré de justificar la presencia mítica en la obra literaria y narrativa de Castillo-Puche. No lo haré desde la óptica de la influencia o el impacto del mito (grecolatino) en la narrativa de nuestro autor, sino como elemento perenne y presente en la propia configuración narrativa, así como en la esencia misma del individuo en su condición humana. Por lo tanto, no solo en este apartado, sino en la totalidad de este estudio, el enfoque que haré del mito no será de análisis de un determinado mito en la obra de Castillo-Puche, sino como presencia de ese mito que guía la escritura de esa novela y conforma al hombre en su condición humana e ilumina su propio autoconocimiento.

Por lo tanto, el mito es componente ineludible de nuestra común esencia humana, que informa, consciente o inconscientemente, todos los aspectos de nuestras vidas. Concretamente en la narrativa de Castillo-Puche, que es literaria y artística, deja sentir su presencia, la cual subyace como sustrato antropológico –puesto que constituye un modo intuitivo-emocional de aprehensión del mundo–, como venero inagotable de temas y paradigmas de conductas o, simplemente, como referencia erudita.

Esta presencia del mito en la narrativa castillopucheana tiene, desde un punto de vista antropológico, un fundamento eminentemente intuitivo-irracional y forma parte de la base creadora de la literatura y el arte en general como concepto de *consciencia mítica* en la idea de que la actividad creadora consiste en la repetición, con la única variación de la forma de unos pocos temas, de unas invariantes arquetípicas comunes a toda la humanidad. Desde esta perspectiva, y siguiendo a la mitocrítica durandiana, el mito conforma el sustrato de la literatura en tanto que esta, desde sus propias coordenadas espacio-temporales, es siempre reflejo de una ideología, de un mito dominante y, probablemente, de su contramito. Este mecanismo, que

opera en lo que llamaríamos el nivel profundo, emerge en el texto como símbolo, único modo de expresión de esas invariantes, arquetipos o mitos que, por lo demás, Cassirer ya definió como “formas simbólicas” (Cassirer, 1980).

Norman Adrián Huici (1992) en un estudio dedicado a Julio Cortázar, asegura que el mito, la consecuencia mítica, constituye un modo de aprehensión del universo que, sin dejar por completo de lado a la razón, es eminentemente no racional, intuitivo y afectivo, que hunde sus raíces en las profundidades de la psique y constituye el humus esencial en el cual se arraigan, como manifestaciones plenamente humanas, el arte y la religión. Este nivel de la consciencia humana, cuya esencial vía de expresión es el símbolo, podría denominarse *arquetípico* y encuentra sus orígenes, si atendemos a la teoría de Gilbert Durand (1981), en las dominantes gestuales básicas, estudiadas por la neurofisiología, que instituyen distintos modos de ser del hombre y que Durand clasifica en dos regímenes (diurno y nocturno).

Cada uno de estos regímenes, que determinan distintos modos de actuar del hombre, de ver y experimentar su realidad se manifiesta a través de constelaciones de arquetipos o imágenes primordiales, como las llama M. Eliade. Estas imágenes constituyen un repertorio común a toda la humanidad, unas invariantes que están por encima de la diversidad humana meramente circunstancial y que operan, según las difundidas ideas de Jung, en un nivel más profundo que el del inconsciente individual, en un territorio común que él llamó inconsciente colectivo.

Es evidente que el relato mítico, como formalización de esas invariantes arquetípicas, implica ya un principio de orden y, por tanto, una racionalización, aunque su componente es esencialmente irracional. E incluso ya en el plano de la narratología, donde los teóricos pretendían sistematizar el acto creativo de la narración, designan la fábula como: “una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan” (Bal, 1987: 13).

Esa serie de acontecimientos constituyen unos núcleos temáticos básicos y limitados que, de la mano del creador van a cristalizar en innumerables relatos, tal como lo afirmaba R. Barthes en el famoso número 8 de *Communications*. Por lo tanto, se podría afirmar que la fábula constituye un estado intermedio de la narración, situada entre el material arquetípico, indiferenciado, del cual mantiene su carácter de universalidad e invariabilidad y la narración propiamente dicha, o historia, con la cual comparte el principio de orden emanado de la aplicación de las categorías lógicas, especialmente, el principio de causalidad.

Desde la Edad Media hasta nuestros días, los autores no han dejado de apelar al mito, desde todas las instancias: como subsuelo antropológico, como ordenación del discurso, como venero de temas que, iluminados con otra luz, revelan nuevos y distintos aspectos de la realidad, como ideología propia de un momento, etc. Todas las historias, conformadas literariamente por Homero, recogidas por los tragediógrafos y los mitógrafos, nutrirán, con mayor o menor preponderancia, la totalidad de la literatura occidental. Podríamos ilustrar esta vinculación poniendo por ejemplo el arquetipo junguiano de la *búsqueda del sí mismo*, es decir, de un equilibrio psicofísico que *relique* al individuo con el cosmos y con su propia interioridad. Esa búsqueda oscura, en un principio, cristaliza en el tema del viaje, que se ha concretado en diversas manifestaciones literarias. De hecho, el primer testimonio literario de la humanidad, el *Poema del Gilgamesh*, no es otra cosa. Pero, obviamente, en Occidente encuentra su forma paradigmática con la *Odisea* y a partir de allí, una enorme cantidad de secuelas, tanto en poesía

como en prosa, que desemboca en el *Ulysses* de Joyce, en *Los pasos perdidos* de Carpentier, en *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos o en *Los estados carenciales* de Ángela Vallvey.

En este sentido, Castillo-Puche concede un papel fundamental al mito, así como al componente clásico grecolatino, pero siendo preponderante la visión antropológica (entendiendo el mito como elemento constitutivo del hombre). Así, desde la antropología, debemos ver el mito como primera concepción del mundo ensayada por el hombre, inclusive, como el primer conocimiento de sí y, más aún, según G. Gusdorf (1957), como la estructura misma de ese conocimiento. Desde este punto de vista, debemos entender el mito como una “conjunción de elementos intelectuales y afectivos, conscientes e inconscientes, que se mantienen en total estado de indistinción” (Giqueaux, 1979: 129) pero donde prima lo afectivo sobre lo lógico-racional ya que su sustrato es más de sentimiento que de pensamiento (Cassirer, 1979).

Cassirer insiste en que la mentalidad mítica no se caracteriza tanto por la lógica como por lo que él llama *sentimiento general de la vida* que implica una visión simpatética del mundo que instaura: “...la convicción profunda de una solidaridad fundamental e indeleble de la vida salta por sobre la multiplicidad de las formas singulares”. A partir de este enunciado, Cassirer establece la que, según él, es la ley fundamental del pensamiento mítico: la metamorfosis, en virtud de la cual cualquier cosa puede transformarse en cualquier otra. Y creo que aquí ya podemos ver claramente la conexión de estos conceptos con la narrativa castillopucheana encontrándonos en el paso previo del concepto de “mito artístico” aplicado a la totalidad de su obra narrativa y además hablaríamos de la posibilidad de englobar a Castillo-Puche dentro del concepto de autor de autoconocimiento o autoformación empleado por M.^a Ángeles Rodríguez, desde la postura de búsqueda de un reencuentro de sí mismo que análogamente le liga con la sociedad, con la humanidad.

El mito tiene en la narrativa de Castillo-Puche una manifestación simbólica de las profundidades del ser humano que actúa en dos dominios diferentes: el de lo simbólico y el de la deformación de la realidad. Ambos comparten ciertas características, como ser representaciones (narrativas o no), y estar a medio camino entre la realidad y la fabulación o la fantasía. Pero mientras que en la primera acepción esta situación intermedia se basa en lo simbólico o lo alegórico –lo cual da al mito una legitimidad que halla su sentido en lo religioso–, en la segunda es solo producto de una deformación o desfiguración a partir de la realidad. Por ello, se trataría de ver, tras un análisis, cómo el mito sobrevive en las manifestaciones del hombre. Y en nuestro caso en la manifestación narrativa de Castillo-Puche, que utiliza para explicar el mundo y sus misterios y que, por esa misma razón, posee una proyección sobre la realidad y una función en su vida: la de darle la ilusión de que domina y comprende el medio que le rodea.

Toda la narrativa de Castillo-Puche, viéndola como una totalidad que no culmina completándose, que es interrumpida por la propia muerte del autor y que por lo tanto no concluye en una cerrazón, sino que la deja abierta para ser completada en su largo camino tras la muerte, como la vida misma, y que por otro lado le da opción al lector a continuarla, y no a completarla, está marcada por un gran núcleo temático que es “la escritura como viaje” o incluso también es el mito junguiano que mencionamos más arriba de “la búsqueda de sí mismo”. Castillo-Puche inicia el mismo viaje que el personaje del *Gilgamesh* que sale a su propio encuentro más allá de las murallas de su reino. También el autor hombre Castillo-Puche sale a su propio encuentro dejando a un lado toda la carga del “miedo” a conocerse a sí mismo, y se embarca en ese viaje que es la escritura, recorriendo para atrás y para adentro un camino

que desembarque en un destino propicio, que no es otro que el propio autoconocimiento. El poema “Ítaca” del griego Konstantínos Kavafis (Cavafis, 1999), en la versión traducida por Pedro Bádenas de la Peña, es la pura expresión de este proceso:

Cuando emprendas tu viaje hacia Ítaca
pide que el viaje sea largo,
lleno de aventuras, lleno de experiencias.
No temas a los Lestrigones ni a los Cíclopes,
ni al colérico de Poseidón,
Seres tales jamás hallarás en tu camino,
si tu pensar es el elevado, si selecta
es la emoción que toca tu espíritu y tu cuerpo.
Ni a los lestrigones ni a los Cíclopes
ni al salvaje Poseidón encontrarás,
si no los llevas dentro de tu alma,
si no los yergue tu alma ante ti.
Pide que el viaje sea largo,
que sean muchas las mañanas de verano
en que llegues –¡con qué placer y alegría!–
a puertos antes nunca vistos.
Detente en los emporios de Fenicia
y hazte con hermosas mercancías:
nácar y coral, ámbar y ébano
y toda suerte de perfumes voluptuosos,
cuantos más abundantes perfumes voluptuosos puedas.
Ve a muchas ciudades egipcias
a aprender de sus sabios.
Ten siempre a Ítaca en tu pensamiento,
tu llegada allí es tu destino.
Mas no apresures nunca el viaje,
mejor que dure muchos años
y atracar, viejo ya, en la isla,
enriquecido de cuanto ganaste en el camino
sin esperar a que Ítaca te enriquezca.
Ítaca te brindó tan hermoso viaje.
Sin ella no habrías emprendido el camino.
Pero no tiene ya nada que darte.
Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado.
Así, sabio como te ha vuelto, con tanta experiencia,
entenderás ya qué significan las Ítacas.

A lo largo de este viaje de la escritura el autor yeclano visitará “otras ciudades”, otros mitos de los que aprenderá y le orientarán en su travesía. Visitará Troya, Erídano, Comala, Yoknapatawpha, Oleza... y será con estas paradas con las que se enriquecerá para continuar con el mito “de retorno, de regreso” encubierto bajo el de “Edipo”, de “Teseo”, de “Ulises”..., según el psicoanálisis, una vuelta a los orígenes individuales y colectivos representados en su símbolo Hécuba como mujer, con todos sus atributos, desde madre a diosa cristiana y pagana; sus personajes serán “Teseos” enzarzados en sus propias batallas contra sus “Minotauros”; o bien descenderán al Hades para emerger con el conocimiento de sí mismos.

En la última novela de la “Trilogía de la liberación” el protagonista afirma: “somos nuestro pasado...” (363) y yo añadiría: no tanto nuestro pasado más cercano que ha cercenado nuestro existir como seres humanos individuales, sino más aún, somos también un pasado lejano y ancestral que ha configurado a la misma humanidad.

2.1.3.- Hacia el mito artístico castillopucheano: una espiral abierta.

La elaboración de esta tesis la he llevado a cabo con cierta distancia temporal después del fallecimiento de Castillo-Puche (2004) y con la distancia interpretativa que concede la contemplación de la obra narrativa castillopucheana en su totalidad. Los elementos de esta totalidad, es decir, cada una de las obras literarias narrativas que fue publicando nuestro autor yeclano, no son elementos independientes e inconexos de su quehacer literario. Son elementos pertenecientes a su propio sistema vital, que tienen que ver con su propia búsqueda novelística, con su indagación hacia dentro y que una vez creados son devueltos a los hombres en formato escrito para que la lectura los incite a emprender el viaje de su misma búsqueda del conocimiento de sí mismos. El mismo Castillo-Puche, a la altura de 1982, en una conferencia, se plantea si ya le ha llegado la hora de hacer balance sobre su propia obra cuando está en vísperas de publicar la tercera novela de su “Trilogía de la Liberación”. Manuel Cerezales, que en esta fecha escribe una biografía sobre él, recoge el sentir de Castillo-Puche a este respecto:

Creo sinceramente que no, ya que yo diría que me encuentro ahora mismo, en esta etapa de mi vida, totalmente concentrado, inmerso, impelido y obligado a llegar al fondo de mi búsqueda novelística, en esa indagación hacia dentro, plenamente ensimismada y comprometida que, para mí, constituye la entrega a toda creación literaria. No es hora de mirar el pasado todavía, sino de continuar en la brecha abierta al riesgo y la esperanza.

Si he de ser sincero, me siento comenzando, y todo lo que había hecho antes de llegar y entrar en este pozo minero de la trilogía que yo llamo de “La liberación colectiva”, y que está formada por *El libro de las visiones y las apariciones*, *El amargo sabor de la retama* y la que está próxima a salir y que se titulará “Conocerás el poso de la nada”, todo lo anterior, quiero decir, no fueron más que alertas, alarmas, escauceos, y una definitiva sospecha de que buceando dentro de mí mismo podría encontrar no solo la explicación de la vocación propia, sino la revelación y la certeza de que una obra novelesca de cierta consistencia, y con valor testimonial y válido en un tiempo y un espacio determinados, solo puede surgir del choque personal e íntimo de un drama interior con la realidad (1982: 28-29).

Y prosigue Cerezales: “Porque vuelve sobre sus pasos para contemplar el mismo mundo de sus novelas anteriores, de su gran novela, porque, como él mismo ha dicho, su obra hasta ahora ha sido una sola novela” (30).

La totalidad narrativa de Castillo-Puche presenta, pues, la imagen en movimiento de una espiral abierta. Esto no es más que una apoyatura mental para entender todo el proceso creativo de Castillo-Puche. Si una espiral es una línea curva generada por un punto que se va alejando progresivamente del centro a la vez que gira alrededor de él, entonces cada una de las creaciones narrativas castillopucheanas han sido entregas que han girado en torno al mismo punto con cierta distancia en cada caso, movidas por ciertos impulsos que surgían del choque personal e íntimo con una sociedad o con una realidad externa. Estas entregas literarias nunca presentaban un final cerrado y consumado, sino todo lo contrario: cada una de estas entregas concluía en un final abierto que servía de eslabón, a veces no en cuanto al tratamiento del contenido, pero sí en la misma estructura de búsqueda y de autoconocimiento, con respecto a la siguiente entrega. Así concluye la última narración de Castillo-Puche, *Roma, ramera, romera*,

con ese final abierto y esperanzador que había precedido a la misma muerte de Castillo-Puche antes de su publicación: con la misma muerte del autor se agota la espiral, pero con la particularidad de ser abierta y con posibilidad de continuarla ahora por los lectores y los posibles creadores a partir de esta imagen y entrando de lleno la creación literaria castillopucheana en el imaginario cultural de las personas del siglo XXI.

Por lo tanto, esta espiral abierta no es más que un mándala¹¹ en el que cada una de sus formas concéntricas sugiere una idea de perfección (de equidistancia con respecto al centro), y no solo eso, sino que el perímetro del círculo evoca el eterno retorno de los ciclos de la naturaleza, tal como en la tradición helenística lo proponía, por ejemplo, el uróboros¹². De la misma manera, Jung privilegió los mándalas como expresiones probables del inconsciente colectivo. Para él, el centro del mándala figura al sí-mismo (selbest), que el sujeto intenta lograr perfeccionar en el proceso de individuación (Jung, 2002).

Pero antes de abordar esta particularidad mítico-artística de la “Novela Total Castillopucheana” es imprescindible abordar esta totalidad según el movimiento que presenta la imagen de la espiral narrativa en la que el centro de la espiral de la obra castillopucheana es Hécuba (el centro del mándala y según Jung, figura al sí-mismo del propio Castillo-Puche como expresión de su inconsciente colectivo que trata de perfeccionar en su propia búsqueda de individuación) como espacio narrativo, como elemento configurador de personajes y como universo mítico que ha servido de catalizador de todo un mundo mítico y espiritual del propio Castillo-Puche como hombre y como escritor.

Por ello, se puede hablar de novelas encuadradas en el centro de la espiral y por otro lado de novelas encuadradas más bien en el punto que genera la línea curva y que se va alejando progresivamente del centro, pero que sin embargo gira alrededor de él. Por lo tanto, planteo la siguiente propuesta para agrupar sus novelas: *Novelas centro*, grupo que conformarían todas aquellas novelas “Hécuba” y *Novelas punto*, constituido por aquellas otras donde la incidencia de Hécuba es menor o más distanciada. Otra opción sería clasificarlas como novelas que responden a un movimiento centrípeto (que tienden hacia el centro) y novelas centrífugas (que tienden a alejarse del centro). Estas novelas que tienen como eje referencial a Hécuba no establecen su movimiento en función del tiempo cronológico de su creador, sino que se mueven por impulsos o necesidades surgidas del choque con cualquier elemento de la realidad circundante y que obedecen, curiosamente, a etapas vitales del protagonista y que al mismo tiempo se someten bajo la carga mítica que estas conllevan. Así, en el primer grupo, que como he dicho no sigue un orden cronológico, anida la idea de estar situadas en las primeras etapas del desarrollo vital de Castillo-Puche o del protagonista-narrador de estas novelas. Me estoy refiriendo a las que están ubicadas en la infancia, adolescencia y juventud con toda la carga mítica que estos estadios vitales suponen y que vemos reflejados en el espacio mítico

¹¹ Los mándalas (o *mandalas*) son representaciones simbólicas espirituales y rituales del macrocosmos y el microcosmos, utilizadas en el budismo y el hinduismo. Mándala es un término de origen sánscrito, que significa “círculo”.

¹² El uróboros, también ouroboros, del griego «οὐροβόρος», uróvoros, de oyrá, que quiere decir cola y borá, que significa alimento, es un símbolo que muestra a un animal serpentiforme, engullendo su propia cola, conformando con su cuerpo un círculo. El uróboros simboliza el esfuerzo eterno, la lucha eterna, o el esfuerzo inútil, ya que el ciclo vuelve a comenzar a pesar de las acciones para impedirlo.

Hécula, a la que se acude para desenterrar esas telarañas de los caminos subterráneos del alma. Por otro lado, en el segundo grupo tanto el creador, Castillo-Puche, como los protagonistas ya se hallan en la etapa adulta-madura, ya es más racional y se persigue el autorreconocimiento de la propia esencialidad, hay una búsqueda de sí mismo, como individuo y como humanidad que ahora se proyecta en ideales abstractos como la política, el arte o incluso oficios más prácticos como los de pastor o detective.

Dentro del primer grupo mencionado, *Novelas centro*, tenemos las siguientes:

- Con la muerte al hombro* (1954).
- El vengador* (1956).
- Hicieron partes* (1957).
- El perro loco* (1965).
- El libro de las visiones y las apariciones* (1977).
- El amargo sabor de la retama* (1979).
- Conocerás el poso de la nada* (1982).
- El pequeño mundo de Pascualico* (1989).

En el segundo grupo, *Novelas punto*, encuadramos las que siguen:

- Misión a Estambul* (1954).
- Sin camino* (1956).
- Paralelo 40* (1963).
- Oro blanco* (1963).
- Como ovejas al matadero* (1971).
- Jeremías el anarquista* (1975).
- Los murciélagos no son pájaros* (1986).
- Escuela de detectives* (1995).
- Roma, ramera y romera* (2004).

Esta es la agrupación de la novelística castillopucheana que establezco en la segunda parte de mi estudio, en donde llevaré a cabo una metodología comparativa de sus novelas, así como un estudio intrínseco de cada una de ellas, marcadas por los parámetros que establece dicha agrupación. Quizás esta nomenclatura es demasiado técnica y fría, sujeta a la imagen geométrica de la espiral. Otros estudiosos, como Cerezales y María Martínez del Portal, han teorizado sobre el mismo asunto de la agrupación de las novelas de Castillo-Puche sujeta a la presencia o ausencia de Hécula.

Manuel Cerezales, en la biografía que elaboró sobre José Luis Castillo-Puche, dentro del apartado “Viajes y literatura”, al referirse a la publicación de *Hicieron partes* (1957) dice que “pertenece a lo que podemos llamar ciclo de Yecla, o de Hécula, (...) y *Paralelo 40* es una incursión en un campo ajeno a las obsesiones yeclanas” (1982: 25-26). De esta manera Cerezales deja ya dibujados los dos grupos de novelas castillopucheanas. Continúa Cerezales aludiendo a *Hicieron partes*:

Es una novela en la que aparecen los ingredientes característicos del “ciclo”. Hécula, vocación sacerdotal, guerra civil, pero diversificados en unos canales que portan corrientes nuevas, porque el tema central (reparto de una herencia que diversos parientes, presididos por un arcipreste, reciben con determinadas condiciones que afectan a su libertad –política en un caso,

religiosa en otro-) es el poder corruptor del dinero no adquirido con el esfuerzo propio (1982: 25).

Por contraposición a esta novela, habla Cerezales (1982) de la siguiente que publicó Castillo-Puche, *Paralelo 40* (1963), y cómo esta va abriendo otro ciclo, si exceptuamos la primera novelita *Misión a Estambul* (1954), porque:

Se aparta de la temática de las otras grandes novelas del escritor de Yecla. Es la más extensa de las suyas. Se desarrolla en Madrid y tiene por escenario el barrio –y sus alrededores– donde viven los americanos de la base de Torrejón de Ardoz, barrio conocido popularmente por Corea. En aquellas fechas, Castillo-Puche residía en este barrio. Así que pudo observar directamente el ambiente, los tipos y las costumbres (25-26).

Este fue el primer intento de clasificación de las obras de Castillo-Puche en dos grandes ciclos, uno claro y evidente, que era el que tenía la presencia totalizadora de Hécuba, y otro que empezaba a abrirse camino con *Paralelo 40*, al que seguirían *Oro blanco* (1963) y otras novelas que se caracterizarán por la no presencia de ese elemento totalizador que es Hécuba, entre otros. Sin embargo, no son dos ciclos delimitados cronológicamente, sino que a partir de esa fecha, las obras surgirán espontáneamente y el mismo escritor se sentirá en la necesidad o sentirá el impulso de volver a su inicial ciclo Hécuba o continuar por el ciclo no-Hécuba para ir tras su propio autoconocimiento, pues en estos años, la obra narrativa total de Castillo-Puche aún estaba inacabada.

De esta manera, unos años más tarde de la publicación de la mencionada biografía de Cerezales, María Martínez del Portal (1989: 25-49) retoma el asunto en un artículo cuyo título ya juega con la ambigüedad referencial e interpretativa: “Una realidad literaria: la Hécuba de Castillo-Puche”. En él advierte del peso que el espacio novelesco Hécuba ejerce en la narrativa de nuestro autor yeclano para que haya determinado su clasificación novelesca en ciclos, según estableció Cerezales. La autora de dicho artículo discrepa levemente en algunas consideraciones tales como, en primer lugar, el nombre del ciclo, puesto que para ella nunca sería Yecla, sino Hécuba; y en segundo lugar, dentro de este ciclo, marcado y determinado por dicho espacio, María Martínez establece dos apartados motivados fundamentalmente por la técnica empleada en la escritura de dichas novelas, que considera ha experimentado la escritura del subgénero novelesco, ahora mediante el continuo fluir de la memoria en el segundo apartado que englobaría las obras de “La Trilogía de la Liberación”. En el primer apartado incluye las primeras novelas (*Con la muerte al hombro*, *El vengador* e *Hicieron partes*), siendo la novela juvenil *El perro loco* (1965) una novela puente entre los dos apartados o, escribe Portal, “un adelanto de la trilogía.”

Sin embargo esta autora no se detiene en calificar el ciclo que correspondería a aquellas otras narraciones de Castillo-Puche no incluidas en él por no presentar ni el elemento configurador que es Hécuba ni otros temas o “impactos” castillopucheanos que abren brechas en diferentes direcciones, pero que no son más que distintos caminos que conducen al mismo autoconocimiento de sus propios protagonistas y en última instancia del propio autor que pretende distanciarse de ese espacio mítico y hallar salvaciones en otros planteamientos marcados por nuevos espacios e impulsos.

Por todo ello, en este estudio no me quedo con la noción de ciclo que anotan estos teóricos, puesto que remite a partes independientes de una misma totalidad, sino que considero

la obra narrativa castillopucheana como una obra total, cuyos elementos se mueven en espiral. Este es el movimiento que mejor define el producto de Castillo-Puche porque nos ofrece una mejor visión de su todo narrativo.

Por lo tanto, en la agrupación que he denominado *Novelas centro* anidaría un mito artístico inmanente a todas estas obras que tiene que ver con el que desprende el propio espacio novelesco Hécuba y que sería un mito “de ida y regreso”, y que englobaría matices como búsqueda de cobijo, ansias de conocimiento del propio ser humano, actuaciones según dicho conocimiento, condicionamientos del ser humano como el peso de una religión o el peso sufrido por acontecimientos externos en el propio individuo, como fue la guerra civil... Y, por otro lado, en el grupo de *Novelas punto* encontraríamos mitos artísticos con todo aquello que tiene que ver con el mismo autoconocimiento y que definiríamos como “una bajada al Hades” para devolver este conocimiento a la humanidad en forma de “viaje”, bien a ciudades o lugares físicos concretos, bien viajes por temas tan realistas como el político, el policial, el religioso encarnado en el vivir del hombre, el oficio de pintor o incluso de pastor.

Estos mitos artísticos se proyectan en unas imágenes que son símbolos en la narrativa de Castillo-Puche y que se configuran en un mito artístico que puede servir de alimento a otros creadores e indudablemente a los lectores, pues en definitiva, desde los parámetros de la Estética de la Recepción, son estos los últimos elementos que cierran el circuito del significado de la obra literaria. Y la interpretación que llevo a cabo en esta tesis está sustentada en la interpretación relativa, y digamos, desde posturas individualistas y no impuestas por los motivos de la sociedad, de considerar al crítico en primer lugar como lector que crea el valor y el significado de la obra narrativa castillopucheana, sin llegar a los extremos a que llegaron en la Estética de la Recepción norteamericana (Hollander, Hillis Miller, etc.), que negaba la decisiva voluntad simbólica-significativa del autor. Por lo tanto, esta atribución de significado a las obras concretas de nuestro autor yeclano puede estar avalada por el fenómeno tradicional de la “polisemia” expresiva, productora del efecto de la “ambigüedad” simbólico-referencial, que a su vez resulta estéticamente positiva y causa de creatividad (García Berrio, 2008: 127-129).

Así pues, las novelas de Castillo-Puche juegan con la tensión entre el mito y la épica, y entre dos duraciones: la duración de la pasión y la duración del interés que les confiere la etiqueta de ser “mito artístico” y en el que quiero incidir en tanto que parte del imaginario cultural. Y, para iniciar el desarrollo del estudio del mito artístico, parto del siguiente pasaje de García Berrio: “El imaginario cultural profundiza los poderes de resonancia de los hallazgos literarios anteriores consolidados en su dimensión de mitos artísticos” (1994: 473).

Se puede, pues, suponer que el “mito artístico” es el resultado de un proceso que modifica un elemento cultural y le otorga un nuevo valor o un significado añadido con el que pasa a formar parte del imaginario cultural. A partir del legado que la humanidad nos ha dejado después de tantos siglos de actividad creadora, el hombre crea símbolos, imágenes y mitos, los reinterpreta, en definitiva, hasta construir un imaginario cultural.

Si lo imaginario era el resultado de un acercamiento indirecto a la realidad, en el caso de la cultura esto es aún más evidente, pues el acceso a las manifestaciones culturales está siempre mediatizado por un filtro intermedio, resultado de un proceso de deformación o consolidación del que depende el nacimiento de los mitos artísticos. Mi intención es ver cómo se producen dichos procesos, intentar demostrar que el imaginario cultural tiene, al igual que el antropológico, una serie de componentes sujetos a determinadas leyes y reglas que los hacen

funcionar de una manera concreta. Es en este contexto en el que se enmarca el mito artístico: como uno de los elementos del imaginario cultural, al igual que el mito lo era del imaginario antropológico. Esto no quiere decir, sin embargo, que se pueda adaptar el funcionamiento del imaginario antropológico al imaginario cultural, o que se puedan extrapolar directamente lo que atañe a aquel para explicar las manifestaciones de este. El imaginario cultural es una realidad más parcial y que obedece a reglas en ocasiones muy diferentes, como tendremos ocasión de ver a propósito del mito artístico.

En este sentido, queda justificada la elección de la palabra “mito” para nombrar la realidad que se analiza –frente a símbolo o imagen, ya que estamos dentro de la terminología de la Poética de lo Imaginario–, después de, como ha quedado repasado en el apartado anterior, las acepciones y significados de una palabra tan antigua y usada como “mito”.

Sin embargo, deseo dejar claro que cuando hablo de “mito artístico” me refiero a los *mitos que se crean a partir del arte*, de la misma manera que se crean mitos a partir de cualquier otra realidad (por ejemplo, la naturaleza o los ciclos vitales en las sociedades primitivas). Por lo tanto, no me refiero a *la presencia de los mitos en el arte*, tal y como se estudia, por ejemplo, en la pintura del Renacimiento o del Barroco. Ambas realidades pueden tener puntos de contacto y similitudes, pero, en principio, son realidades diferentes que obedecen a causas y orígenes dispares y que en consecuencia demandan dos análisis distintos, por ejemplo como elemento configurador en la narrativa castillopucheana.

La obra narrativa de Castillo-Puche es una creación artística movida por “impulsos” o “pulsiones” que han hecho que el propio autor trascienda desde su propia individualidad a un más allá inmediato en el que busca un autoconocimiento y un reconocimiento. En esta creación artística totalizadora que es la narrativa castillopucheana, el objeto ya no solo es el entorno material, sino algo que se encuentra más allá y no en el espacio sino en el tiempo; el hombre en sí, el individuo, movido por la tendencia creadora artística pretende superar el aislamiento de su individualidad al participar en el espacio que lo rodea en el tiempo inmediato, convirtiéndose así en un “hombre-escriptor temporal” que aspira a una destemporalización en el encuentro con lo supratemporal, aunque al actuar movido por esa tendencia lo haga configurando lo sensible, configurando el choque de sus pulsiones con la realidad exterior. El producto de la mera creación tiene espacio y tiempo, el de la creación artística, aunque se configura en las dimensiones espacio-temporales, las desborda y lo que busca es eterno y en esta eternidad servirá de alimento a nuevas creaciones literarias y al mismo tiempo allanará el camino del autoconocimiento a los futuros lectores, que no dejarán de añadirle valor y significado a esta obra total castillopucheana.

2.1.4.- Una obra total, un protagonista.

Una de las apuestas de este estudio es la de considerar el conjunto narrativo de Castillo-Puche como un todo, como una novela total, según declaraciones del mismo escritor. Cada una de estas novelas no es un elemento aislado ni es un mero ejercicio técnico y formal. Es cierto que en cada una de ellas Castillo-Puche se ejercita como un maestro literario en cuanto a la técnica, al estilo y al lenguaje empleado; pero no es menos cierto que todas conducen a un mismo destino y todas son construidas bajo los mismos “impulsos” o “pulsiones” del hombre escritor.

Por ello, es interesante conocer el sentido que Castillo-Puche concedía al subgénero literario en el que él inicia su viaje de búsqueda de sí mismo y de la propia humanidad. La novela, como ya decía Sábato (2011a), es un instrumento de autoconocimiento, e incluso, “la novela es el único instrumento que define la totalidad del hombre” (90). Son innumerables las conferencias, prólogos y artículos por los que Castillo-Puche disemina su concepto de lo que para él era la novela. En todos estos escritos ha proclamado la necesidad de escribir para demostrar que sigue viviendo, entendiendo el proceso de escritura como un proceso vital, explorando y eligiendo nuevos discursos y nuevas formas de revelación de la conciencia, a través de diversos mecanismos como el monólogo interior y el reiterado uso de imágenes y símbolos poéticos, de figuras discursivas como el símil o la metáfora, que han posibilitado una notoria ampliación de su novelística y particularmente un universo imaginario. Más aún, Castillo-Puche ha seguido el mismo proceso autoformativo que los héroes *bildungsromanianos*, proceso que ha sido la metáfora narrativa del proceso autoconstituyente de la novela y de toda la humanidad. Esta descubre su identidad en las narraciones que se cuenta a sí misma sobre sí misma (Ricoeur, 1987: 357). No hablo de autobiografía, como tantas veces se ha visto en la necesidad de explicar Castillo-Puche, por ejemplo en el prólogo a *Sin camino*, 1983¹³, sino de una ficción creada artísticamente por un escritor con el fin de que el héroe, trasunto simbólico del autor, del lector y de todos los hombres, se autorreconozca.

Tanto es así, que el propio escritor yeclano ha proclamado en varias ocasiones que él es autor de una única novela que nos ha ido donando por entregas, a lo largo de una veintena de obras narrativas. Desde *Sin camino* hasta *Roma, ramera y romera* se puede observar todo un proceso arrebatado culminando en el símbolo y la metáfora, metáfora al fin y al cabo del proceso de vivir y de la vida misma, como si esta pudiera encerrarse en una palabra.

José Belmonte Serrano y Rubén Castillo Gallego (2003: 13-22) recogen una conferencia impartida por Castillo-Puche titulada “Mi medio siglo de escritor”, en la que el novelista reflexiona sobre cómo para él la literatura ha supuesto un proceso de liberación, iniciado ya desde la adolescencia con la búsqueda de su auténtica vocación, al igual que su personaje Enrique, tanto el de *Sin camino* como el de su última trilogía inacabada “Bestias, hombres, ángeles”. Ricoeur señala cómo en la novela de formación “Todo parece girar en torno al despertar de sí mismo del personaje principal. Es en primer lugar, la conquista de su madurez la que proporciona la trama de la narración” (1987: 35).

Los personajes del *Bildungsroman* son jóvenes sensibles en actitud de búsqueda, que se ven en la necesidad de abandonar su residencia habitual pues esta se les presenta como hostil y les niega las posibilidades de auto-realización. Así Castillo-Puche, como protagonista de su vida-novela, se ve incitado a realizar viajes, a vivir nuevas experiencias que en definitiva reviertan en él y en su proceso de escritura. De esta manera explica el escritor en la citada conferencia el impulso de viajar: “Tengo que reconocer que mi impulso para salir fuera me lo proporcionó el conocimiento y amistad con Ernesto Hemingway, a quien conocí en 1954. Él me dijo: “Tienes que salir fuera, tienes que viajar” (1987: 19). En definitiva, Castillo-Puche culmina esta conferencia hablando sobre lo que tiene que saber el novelista:

Tiene que saber prescindir de la realidad mostrenca que le rodea para encontrar en la indagación interior de su fondo oscuro donde la obra de arte se gesta y se engendran las notas de

¹³“Sobre *Sin camino* se han dicho y hasta se han escrito un montón de inexactitudes, como decir que la novela era pura autobiografía. (...) En *Sin camino*, eso sí, hay una necesidad de confesión, de sinceramiento” (8-9).

otra realidad nueva, la realidad artística, a menudo más real, más verdadera y más auténtica que la realidad que nos rodea. Ese es el misterio de la creación (1987: 21).

Esta concepción del arte de crear que Castillo-Puche manifiesta en vísperas de su muerte no es más que el coronamiento de todo ese proceso de búsqueda, de auténtica, firme y superior vocación surgida en plena adolescencia y desde la intimidad de uno mismo, y que una vez conseguida, como es el caso de Castillo-Puche, premia con el ejercicio de la libertad, como el propio escritor ha reconocido.

Si se rastrea en la bibliografía que ha suscitado el estudio de nuestro escritor se encuentra una obrita titulada *Estudios sobre José Luis Castillo-Puche* (1989), en la que se recoge nuevamente una conferencia que pronunció Castillo-Puche en Yecla con motivo de un homenaje a su persona. La conferencia se titula “En torno a mis novelas” y si reveladoras han parecido las afirmaciones anteriores sobre la creación novelesca, las siguientes no son menos, sino todo lo contrario. Verdaderamente son una muestra de generosidad por parte de Castillo-Puche, pues contribuyen de una forma clara a entender su narrativa y su persona. Ayudan también a ver con más transparencia toda su evolución narrativa, acompañada de esa búsqueda de encontrar la expresión y la técnica más adecuada que desgrane su sentir más íntimo y al mismo tiempo lo ayude a autoconocerse. Rescato de dicha conferencia las siguientes líneas por la lucidez que aportan al mejor discernimiento de Castillo-Puche hombre y novelista:

Para mí la novela –y ya lo he dicho muchas veces– no es un alarde de ciencia literaria, ni tampoco una muestra del dominio de las técnicas, ni por supuesto una complacencia en la estilística. Para mí la novela es la vida misma, pero la vida transfundida al plano de la creación; nada, pues, de realismo, sino una realidad nueva y distinta, hecha de palabras, de imágenes, hecha arte literario, en una palabra. Pero además la novela, y esto todo el mundo lo sabe, la novela hoy, ha dejado de ser relato para ser búsqueda, ha dejado de ser narración para ser indagación, ha dejado de interesarse por la vida en torno para adentrarse en la vida en sí, no la vida como anécdota ni siquiera como historia, sino la vida como hecho y como destino, como misterio y como decantación. Está claro que para mí, si la novela es vida, es también ciencia de la muerte, con sus terrores y su paz consumada (1989: 16).

Creo que estas palabras del mismo Castillo-Puche son rotundas y concluyentes sobre lo que es la novela. Antes de pasar a analizar más detenidamente los ejes cardinales y las raíces de nuestro autor yeclano, considero valioso aportar una definición más sobre lo que es la novela. No es una definición aportada por el propio Castillo-Puche, aunque bien pudiera serlo, sino de Gonzalo Sobejano, un maestro de primera fila con muchas páginas dedicadas a la que llama “novela española de nuestro tiempo”, dedicación predilecta del autor. En su obra del 2003, *Novela española contemporánea 1940-1995 (doce estudios)*, razona el autor por qué se ocupa de la literatura del presente, y enumera entre los motivos el de aprender a conocer mejor a nuestros contemporáneos y a conocernos a nosotros mismos en las circunstancias que nos definen, y efectivamente así ocurre: “la perspectiva por fuerza unilateral que cada uno tiene se amplía con las del discurso ajeno, y podemos aprender más de esta manera y llegar a corregirnos. La vida es múltiple, y la novela de cada actualidad puede llevarnos a saber experimentar esa vida más sabiamente” (190).

El más antiguo de los escritos que ahora se recogen en este libro lleva el rótulo “Sobre la novela picaresca contemporánea”, y dice nuestro autor que la novela picaresca del XVI y el XVII “era ya el primer dechado europeo de la novela como conciencia crítica del mundo (...) a

través del relato de acciones que reflejan la vida de los hombres en su momento histórico preciso” (29): observación precisa que cualquier tratamiento teórico del género debe recoger.

Hay un momento en el texto en el que Sobejano define qué es una novela, y escribe entonces:

Una obra literaria en prosa, de necesaria extensión, que mediante la narración, la descripción y la interlocución desarrolla una historia formalmente fingida a través de la cual se expone a la conciencia del lector todo un mundo en la complejidad de sus relaciones individuo-sociedad desde una actitud crítica orientada a mostrar los valores de esas relaciones en busca del sentido de la realidad (45).

La forma de la expresión es por tanto la de una prosa extensa, mientras que la forma del contenido se halla compuesta de ficción y de narraciones, diálogos y descripciones, etc., y la sustancia del contenido es la exposición connotativa e intuitiva del sentido de la realidad y de la vida.

No quiero dejar de anotar la relevancia de este gran estudioso de la literatura, sobre todo por lo que concierne a Castillo-Puche, pues él, Sobejano (2005), relacionó la última narrativa de Castillo-Puche con el *Bildungsroman*¹⁴, en un artículo referido al escritor yeclano: “José Luis Castillo-Puche frente a dos ciudades: Nueva York, Roma” (93), que después incluirá en su obra de 2007c.

Por otro lado, el propio Castillo-Puche, en la conferencia titulada “En torno a mis novelas” (1989: 13/24), recoge las palabras que otro autor de lengua española, Carlos Fuentes, emplea para definir el fenómeno de la escritura narrativa: “Somos voces en un coro que convierte la vida vivida en la vida narrada y la devuelve así a la vida, ya no para reflejarla, sino para darle algo más, no una copia, sino una nueva medida: para añadir, con cada novela, algo nuevo, algo más a la vida” (23). Palabras que hacen de la propia creación un camino de búsqueda y autoconocimiento para volver a ser entregada a la humanidad, al lector, pero *no una copia, sino una nueva medida*, y contribuir así a un nuevo autoconocimiento *in crescendo*.

En todo caso, he rescatado de la documentación propia de Castillo-Puche, encontrada en la Fundación homónima de Yecla, el siguiente documento que he transcrito literalmente a partir de un documento copiado a mano por Castillo-Puche a modo de reflexiones particulares y que viene a ilustrar muy bien el concepto de novela sentido por nuestro autor yeclano, concepto en el que equipara novela con camino:

Para el libro de Eliseo (Añadir): puede titularse: “el procedimiento del novelar caminante”

La novela de camino o caminante no parte de un sitio para llegar a determinado lugar sino que aparece en cualquier lugar y puede no llegar a ninguna parte, quedando en el propio camino, camino de ninguna parte. Novela del camino quiere decir que el azar, el accidente o incidente de la vida es de por sí creador, y que la novela no es un espejo quieto sino el espejo movable que se va paseando por los ángulos y meandros de la vida particular y al mismo tiempo colectiva, espejo que reparte tantas visiones de impresión como lectores puedan asomarse a ella,

¹⁴ Sobre el tema de la novela de formación resulta ineludible la referencia a los trabajos de Mijail Bajtin (1982), particularmente su *Estética de la creación verbal. Teoría y estética de la novela* (1989). Puede consultarse también sobre este tema el libro de Miguel Salmerón *La novela de formación y peripecia* (2002), que sigue los avatares teóricos del concepto de *Bildungsroman* y cómo este se configura en discurso novelesco en algunos de los más reconocidos exponentes de esta modalidad ficcional en Alemania.

o mejor dicho mirarse en él. (De ahí la ejemplaridad aludida, porque todo espejo es fidelidad si uno quiere verse tal como se ve.) Y el novelista de la novela itinerante tiene que ser, por eso, lo mismo viajero curioso que sociólogo indagado [*sic*] que filósofo introspectivo, que peregrino aburrido, que paseante solitario. El novelista que va de paso recogiendo signos o señales lo mismo que conversaciones, en sus descripciones y hasta en sus diálogos va dejando como sin quererlo definiciones de la realidad circundante.

Se puede caminar simplemente por ir y volver, para ir por aquí y por allá como perdido, extraviado, ajeno incluso a las interrogantes que pudiera presentarle el cruce del camino que se sigue. En estos encuentros o encontronazos a veces entrañables a veces opuestos, surge no solamente la contradicción no solo del caminante sino del propio camino, absurdidad evidente que los personajes pondrán en carne viva con solo manifestarse tal y como opinan o no opinan.

El diálogo en si será como un diálogo de paso, una discusión de pasado, una confesión intrascendente, a veces una reflexión transcendental pero cortadora por lo aleatorio de la propia marcha. La divagación mental corre paralela con la caprichosidad indeterminada de los senderos por donde discurren discutiendo en el elocuente silencio los personajes. La propia extravagancia de los personajes es un resultado de que los personajes no solo sean andariegos sino en cierto modo vagabundos o seres errantes y erráticos, biología tantas veces incontrolada, héroes sin heroicidad posible. La fisiología puede en ellos tanto como un medio, filosofía del instinto, psicología meramente intuitiva como seres hechos por y para las contingencias del azar. Aunque los personajes lleven sobre sí un afán severo de realismo, el vago sueño romántico creará esa fricción entre lo lógico y lo disparatado creando esas curvas elípticas y esos escondites que son la recta y el zigzag de los caminos. La naturaleza y ciertos detalles históricos irán dando cierta indicación de por dónde va el personaje, mejor dicho, por donde va el camino. Y camino y personajes con ideas de escapada, de éxodo inseguro, de escapada dolorosa muchas veces también.

En la novela, en el camino, mejor dicho, en la novela-camino lo primero que aparecen y deben aparecer son los datos externos, los detalles de situación y ambientación y después vienen los comentarios, procedimiento que es proverbial en Baroja y que resulta de una novedad aplastante. Los datos son los que son, los que no tienen más remedio que ser; los comentarios los que deban y puedan ser, libérrimamente. Pero datos y comentarios serán expresados no solo con espontaneidad sino con libertad absoluta y con una mixtura de lenguaje que puede ir, debe ir más bien, desde la calle a la academia y no desde la academia a la calle.

Dentro de un cuarto cerrado un personaje podría ser metódico y sistemático en sus análisis y pesquisas del círculo humano pero en el camino las emociones y los sentimientos surgen de improviso en réplica o coincidencia pero siempre serán reacciones en movimiento, expresiones espontáneas y como desligadas de todo gran compromiso, dogmático y solemne, tipología deambulante con caracteres que oscilan también cuando hablan desde la pesadumbre al humor suelto, desde el cinismo contenido al brutal desahogo.

La ley del que de camino y por lo tanto de paso impera en esta novela circulante, fluyente...

Por lo tanto, sus novelas son pasos, unas veces pequeños y otras de gigante, por el camino de la novela dentro del viaje apasionado de búsqueda de sí mismo, viaje iniciado prontamente a través de la lectura y constatado en el viaje también de la escritura. Así pues, aunque en este estudio lleve a cabo el análisis independiente de sus novelas concluiré en la concepción unitaria de la obra artística castillopucheana, confirmando que el conjunto de estos análisis dará una concepción unitaria e integrada del mundo novelístico del autor yeclano, en

relación con su visión del mundo, las raíces últimas de su inspiración y su especial manera de novelar reconducida hacia la búsqueda de sí mismo.

El protagonista de la novela total castillopucheana está conformado de varios rasgos diseminados en cada uno de los protagonistas de las novelas; incluso algunos de ellos comparten el mismo antropónimo. Por ello voy a destacar cada uno de los rasgos de esos protagonistas particulares de cada una de sus entregas narrativas para conformar al protagonista de su novela total.

Un acercamiento similar lo llevó a cabo Concha Alborg en 1986 por medio de un artículo titulado de forma tan sugerente como “Tres personajes de Castillo-Puche en busca de un camino” en el que analiza los rasgos comunes de los tres personajes de sus tres primeras novelas según el orden cronológico en el que fueron publicadas, que no escritas. Sin embargo, Concha Alborg no los trata como protagonistas, sino como personajes que comparten rasgos comunes que sin embargo muestran rasgos de madurez vital de acuerdo a las situaciones diferentes y diversas a las que se enfrentan. Los personajes que analiza son Enrique, Julio y Luis de *Sin camino* (1956), *Con la muerte al hombre* (1954) y *El vengador* (1956), respectivamente. Concha, hipotéticamente, atribuye a estas tres novelas iniciales de Castillo-Puche la cualidad de trilogía y adelanta un posible título para ella, “Caminos inciertos. La justificación que emplea tiene que ver más con los rasgos comunes que muestran sus personajes que con la temática, puesto que cada una de ellas ofrece situaciones con desenlaces distintos pero con un avance de la progresión temática.

Lo común de estos tres personajes es que cada uno de ellos presenta, primero, un conflicto interior que tiene que ver con la duda en una situación determinada; y segundo, un conflicto con una entidad exterior. En el caso de Enrique sus dudas interiores giran en torno a si su verdadera vocación es la vida religiosa y, por otro lado, aparece el conflicto con la institución religiosa. Al final, Enrique abandona el camino equivocado “religioso” y se enfrenta a la incertidumbre del futuro. En cuanto a Julio, su duda interior gira en torno a la presencia o no de la enfermedad en su cuerpo, enfermedad que estuvo presente en la vida de sus familiares; y por lo tanto el miedo a enfrentarse a la muerte. De esta manera, Julio se hace un planteamiento existencial de su vivir ya desde las primeras páginas de la novela cuando dice “sigo contemplando el paso inhumano del tiempo” (30); por otro lado, el conflicto exterior le viene de la mano de Hécuba, donde la muerte todo lo engloba y donde los hecubanos “adoran” a la muerte, con lo que él huye de ese sentir, no quiere ser el próximo muerto del próximo entierro en Hécuba y así huye a la ciudad; por lo tanto, está tomando una decisión que paradójicamente le va a conducir a la misma muerte provocada no por su gran miedo a la enfermedad sino por un altercado con otro personaje. Y por último, Luis se mueve en el conflicto íntimo de la duda que condiciona el sentimiento de la venganza, venganza incentivada en un primer momento por él mismo cuando regresa a su Hécuba tras el final de la guerra civil y sabe que a los miembros de su familia los han matado los propios vecinos. El sentimiento de venganza se verá azuzado por los habitantes de Hécuba, que le exigen un ajuste de cuentas. Esta duda irá diluyéndose con el paso del tiempo y Luis se convertirá en un héroe al no consumir la venganza, que le ha sido creada por el conflicto exterior de la política. Sin embargo, su camino incierto será el de formar parte del ejército y en él no dudará en matar a nadie.

Como digo, buscaré al gran protagonista de la novela total castillopucheana, no a uno más de los posibles personajes que indudablemente dan relevancia y fuerza al relato narrado. En un primer momento agrupo a los protagonistas que son conformados por Hécuba, es decir, a los

que quedaron bajo el epígrafe de “Novelas centro” y en un segundo momento definiré a los protagonistas de las “Novelas punto” o aquellos protagonistas que no soportan el influjo de Hécuba. Por último, extraeré los rasgos definitorios de estos dos archiprotagonistas para constituir al protagonista de esta novela total. Por lo tanto, y siguiendo con el título que adelantaba Concha Alborg (1987) para las tres novelas propuestas más arriba, “Caminos inciertos”, buscaré el camino seguido por este gran protagonista y si en definitiva este camino ha resultado incierto o si por el contrario se ha llegado al destino diseñado desde un principio, que es el autoconocimiento y reconocimiento.

Así pues, dentro del primer grupo los protagonistas son Julio (*Con la muerte al hombro*) y Luis (*El vengador*), analizados más arriba según Concha Alborg (1987), y también los protagonistas de *Hicieron partes*, *El perro loco*, *El pequeño mundo de Pascualico* y La Trilogía de la Liberación¹⁵: *El libro de las visiones y apariciones*, *El amargo sabor de la retama* y *Conocerás el poso de la nada*, que presentan los siguientes rasgos:

--**Julio** es el protagonista de *Con la muerte al hombro* (en adelante *Cmh*). Además de las aportaciones que nos ha brindado Concha Alborg sobre este personaje se pueden añadir los siguientes rasgos: en primer lugar, tiene una personalidad inestable con atributos propios de esta cualidad, como son: ser pesimista, poco sociable, silencioso, taciturno y ansioso. Tiene la cualidad de ser introvertido, porque el pensamiento condiciona su carácter, le hace ser pasivo y pensativo: “Estoy acobardado” dice en un momento determinado. Esta personalidad le abre el camino para su propia introspección y llegar al propio autoconocimiento. Por lo tanto la duda y el miedo guiarán este recorrido: “A veces ni siquiera sé si creo. (...) Yo puedo hasta dudar; pero esta misma duda no es más que angustia, ansia de encontrar a Dios” (154). Por lo tanto, el marco de tensión girará entre su propia voluntad y la falta de esta; voluntad para huir de Hécuba, que le provoca miedo y sentimientos trágicos: “El atardecer en Hécuba siempre era dramático” (51) o “Hécuba envuelta en un crepúsculo apocalíptico” (73). Voluntad que le empuja a salir de esta atmósfera tediosa condicionada por la misma muerte en busca de otros ambientes más propicios, incluso para morir de forma digna y modesta. Así acudirá a Madrid, ciudad mucho más abierta y donde uno podría llevar a cabo el último acto de todo ser humano de manera más intimista y personal: “Madrid me parecía un sitio excelente para despedirme de la vida” (78). Curiosamente su padre se llama Enrique.

--**Luis**, el protagonista de *El vengador* (en adelante *Ev*), es un personaje solitario e igualmente adquiere las mismas connotaciones que Julio: es bastante inestable e introvertido y viene condicionado por sentimientos como la sobriedad y la ansiedad y se mueve por el pensamiento, no por la acción. Por lo tanto, aparentemente es pasivo y confiable, pero la duda le determinará y es pacífico y sosegado, como se observa en su última toma de decisión, que acaba siendo determinante y tajante para iniciar un nuevo camino incierto en la búsqueda de sí mismo. Su hermano se llamaba Enrique. Sin embargo, ya desde el comienzo de la novela es definido como un personaje inseguro que quiere retardar el enfrentarse con la realidad: “Seguía

¹⁵ Las citas literarias que aluden a las novelas *Cmh*, *Ev* e *Hp* corresponden a la obra “Trilogía de Hécuba”. Murcia: Textos Plenos, Consejería de Educación y Cultura, Editora Regional de Murcia, 2002. Igualmente, para el estudio de las tres novelas de “La Trilogía de la Liberación” emplearé la edición conjunta “Trilogía de la Liberación”. Murcia: Textos de Alcance, Consejería de Cultura, Educación y Turismo, Editora Regional de Murcia, 1990.

deseando que el viaje se prolongara indefinidamente” (286), el viaje que le trae de vuelta a Hécula para consumar la venganza: “cumplir con una obligación y un deber que pesaba sobre mis hombros” (301). Paradójicamente, siente que su obligación es redimir a su familia, “Conmigo entraban en Hécula la justicia y el honor” (324), sin embargo, la soledad y el miedo le acompañarán:

Hécula no era enteramente mi pueblo. Hécula eran unas calles por las que transitaban personas atemorizadas o personas que atemorizaban a las demás. Dentro de las calles se respiraba un ambiente de confianza; pero, con todo, cada uno iba a lo suyo. Y fue en ese instante cuando, por primera vez, sentí de una manera lacerante y angustiosa el problema de mi soledad. Hécula era mi pueblo, pero sin los míos. Hécula era como una ciudad extraña, una ciudad maléfica atravesada de un extremo a otro por sacudidas de desconsuelo y de tristeza. No sabía adónde ir ni con quién juntarme. (...) A ver si va a resultar que tengo miedo”, me dije (338).

El peso de la venganza se hace insoportable para Luis: “Estaba visto que lo que mi pueblo no podía tolerar era que yo no matara” (399). Sin embargo, Luis conseguirá alcanzar la paz en el silencio de un claustro cuando esté predispuesto a alcanzar el perdón: “La voz del claustro, una voz que era la voz de mi madre, robustecida por miles de voces indescifrables, pero amigas, me repetía con una gran suavidad y dulzura: “Estate quieto, olvida. No te muevas, perdónalo todo”. (...) Todo mi ser comenzaba como a renacer a la esperanza” (489).

--Los personajes de *Hicieron partes* (en adelante *Hp*) son numerosos por tratarse de una novela coral. Sin embargo todos poseen una personalidad inestable y se mueven, no por el sentimiento, sino por la intuición, lo que hace que estén condicionados por cualidades como la agresividad; son cambiantes y excitables; y por otro lado tienden a ser introvertidos, lo cual hace que se presenten como seres taciturnos e incluso a veces muy sobrios. El personaje desencadenante de la novela es don Roque Giménez Espinosa, un rico adinerado de provincias que muere viudo y sin hijos en 1931, y que logró su riqueza con trabajo y ahorro. A partir de este momento entra en escena el notario don Víctor de la Cerda junto a los albaceas, don Sixto, capellán del asilo y don Conrado, un rico vinatero, que serán los guardianes del testamento de don Roque, que heredarán sus familiares: don Luciano, el arcipreste y cabeza de los herederos, Casimiro y Teresa, los parientes más próximos, estando esta última condicionada a una cláusula por su hijo Trinidad. Frasquito y Juana, que querían paz y nada más que paz; Periquín *el Borreguero*, que se obsesionará con la muerte de don Roque. También las hermanitas del Asilo de Desamparados habían sido consideradas para todos los efectos como unas herederas más (500). Sin olvidar que el comportamiento de estos herederos será constantemente vigilado por el pueblo entero (Saruste), movido fundamentalmente por la envidia y el odio hacia estos herederos por recibir dinero de herencia y no conseguido por el puro trabajo, como lo había logrado el propio don Roque.

Por lo tanto, será este elemento, el dinero, el que condicione el comportamiento de los personajes corales que forman esta novela; cada uno recorrerá su camino incierto hacia su destino después de sufrir sus propios conflictos individuales y personales sobre la posibilidad de tener más dinero. Esta situación es analizada desde el punto de vista de las creencias religiosas, sociales y políticas; y provocará que algunos personajes padezcan un conflicto exterior con alguna institución, por ejemplo, don Lorenzo con su propio sacerdocio:

El mal es de los que no tienen remedio. Mi mal consiste en que las cosas externas me pueden y me arrastran. No me llevan a todo el cortejo de pecados abominables; pero vivo como sobrenadando en la más opuesta negación del sacerdocio, vivo usufructuando las

concupiscencias, compadeciéndome de los pecadores; pero hecho yo mismo, todo yo, un pecado monstruoso, un pecado que no estalla, pero que puede estallar de un momento a otro (582).

Así pues, nuevamente el miedo y la soledad contribuirán a poner al descubierto el ser de cada uno de estos personajes y serán estos sentimientos los que los inciten a buscar nuevos caminos futuros, por ejemplo, en el caso de don Luciano, que renunciará al dinero y se entregará a los demás formando parte de una orden religiosa más activa (jesuitas). Destinos no tan propicios les serán deparados al resto de los personajes. A Periquín le esperan la locura y el suicidio; Frasquito y Juana, invadidos siempre por el miedo, acabarán perdiendo el dinero y reencontrándose a sí mismos como matrimonio, dentro de la austeridad económica; Casimiro amplió su empresa jabonera y se casó con una joven hija de un rico labrador, al tiempo que se implicó en política; este conflicto externo con la política marcará su destino con los acontecimientos de la guerra civil española, acontecimientos que reconducirán su destino hacia su muerte: morirá ahogado en el propio líquido que empleaba para elaborar jabones; Cosme (hijo de Trinidad) se verá condicionado por sus conflictos políticos, sociales y religiosos o humanos con fuerte influencia del cura don Tarsicio, sobre todo al final de sus días, cuando se cumpla la pena de muerte; y por último el padre Tarsicio con su interminable deseo de predicar la paz, el amor y el perdón después de acumular mucho dolor.

--**Pepico** es el joven protagonista de “La Trilogía de la Liberación” (en adelante *TL*). Se trata de un personaje reconstruido a través de la memoria; por ello se iniciará como niño, como adolescente y como joven-adulto. Por lo tanto, no se trata de un personaje-protagonista plano, sino todo lo contrario: crece no solo en el plano temporal sino también en el plano personal, espiritual y humano. Se trata de un viaje que tiene por destino el conocimiento de la verdadera vida, pero de un viaje que tendrá por compañeros al miedo y la soledad, con atisbos de la propia muerte y estando Hécuba como elemento exterior que ha modelado los “primeros tiernos años”.

Nuevamente este personaje, en todas sus facetas de crecimiento presenta una personalidad inestable, marcada por los sentimientos y, por lo tanto, es reservado y sobrio con tendencia al pesimismo o, marcado por su temple introvertido con cualidades como ser pensativo.

--**El niño-joven protagonista de *El perro loco*** (en adelante *Epl*) aparece nombrado una sola vez (14). Castillo-Puche retrata la figura de un niño que crece temporal y emocionalmente. Es un niño que se enfrenta consigo mismo movido por unos acontecimientos exteriores que tienen consecuencias en su entorno que no termina de entender. Es un niño bastante vivaz y extravertido condicionado por el descubrimiento de las nuevas realidades que va conociendo.

--**Pascualico**, el niño protagonista de *El pequeño mundo de Pascualico* (en adelante *EpmP*) es un niño analizado desde el exterior (por un narrador en tercera persona) y situado en el plano de la infancia que despierta a la juventud con la perspectiva de un cambio en su mundo: viaje-estudios.

Si sintetizamos los rasgos de estos personajes encontramos un equilibrio entre los que se presentan ya conformados como adultos y los que se inician a la vida desde la niñez. Por lo tanto esto nos da un enfoque más completo del protagonista de la novela castillopuchea, pues todos ellos vienen marcados por cierta inestabilidad emocional así como por una tendencia introvertida que condiciona ese viaje que inician hacia sí mismos en busca del propio descubrimiento. El miedo, la soledad y la duda serán obstáculos que tendrán que sortear para

llegar a su propio fin, o bien serán motores que activarán la propia búsqueda, en la que entrarán en conflicto no solo con la propia individualidad, sino también con el medio exterior.

En cuanto al segundo grupo, rescato a Enrique de *Sin camino*, examinado por Concha Alborg (1987), y añadido al Enrique de su última trilogía inacabada “Bestias, hombres, ángeles”: *Los murciélagos no son pájaros* y *Roma, ramera y romera*; además de *Paralelo 40, Oro blanco*, así como otra trilogía inacabada, “El Cíngulo”: *Como ovejas al matadero* y *Jeremías el anarquista*; *Misión a Estambul* y *Escuela de detectives*, cuyos rasgos son los siguientes:

--**Enrique** es el nombre tanto del protagonista de *Sin camino* (en adelante *Sc*) como del protagonista de la última trilogía de Castillo-Puche, “Bestias, hombres, ángeles” (en adelante *BHA*). El protagonista de la última trilogía viene precedido por todo el debate íntimo del Enrique de *Sc* entre dos posturas: una de ellas, la vocación sacerdotal impuesta por su familia y por su entorno, y otra, que aflora cargada de dudas, de libre elección, es la de continuar su vida formando parte del mundo exterior. Será esta la que triunfe, haciendo gala Enrique de su libertad existencial pero habiendo recorrido todo un proceso de reflexión llevado íntimamente dentro de un marco de soledad individual, como ha quedado recogido por Concha Alborg (1987).

Nuevo debate íntimo se abrirá en este otro Enrique de la última trilogía, donde la búsqueda iniciada hacia sí mismo es paralela o constituyente de la búsqueda profesional o artística del protagonista. Es decir, esta faceta no es solo un medio de subsistencia en este mundo sino que solo a través del arte consigue uno conocerse a sí mismo, y alcanzar una suerte de conocimiento pleno que le aporta la felicidad. El arte es una vía de conocimiento. Primero propicia la autorreflexión y la convulsión surrealista en la mezcla del plano real y ficticio en *Los murciélagos no son pájaros* (en adelante *Lmp*), donde a través del sueño y del dibujo artístico se inicia ese camino de autoconocimiento para ya en la siguiente entrega, *Roma, ramera, romera* (en adelante *Rrr*), configurar y deslindar el plano artístico, es decir, dar el salto de ser un dibujante de periódicos a un pintor de retratos, lo que lleva a ese reconocimiento que analiza desde posturas religiosas o sociales.

Nuevamente las dudas, los miedos y la soledad influirán en la personalidad de estos personajes marcados por la inestabilidad y la introversión y por lo tanto serán seres taciturnos, solitarios, pensativos y pasivos.

--**Genaro** es el protagonista de *Paralelo 40* (en adelante *P40*) y está ya de vuelta en su vida. De una edad ya media, no es un joven meditabundo que busca conocerse a sí mismo mirando en su interior, sino que se busca a sí mismo desde su edad adulta, en la que ha recorrido una vida plagada de decepciones, políticas y materiales, en su caso. El sueño político por el que luchó en su juventud no lo ha visto cumplido a la vuelta de los años y por ello se muestra unas veces como simple soñador, pero otras como agitador cargado de rencor. Se autoanaliza fundamentalmente desde el plano político y social y entra en conflicto con el mundo exterior, bien el de sus propios compatriotas, bien el de los norteamericanos, hacia los que siente odio.

Igualmente Genaro es inestable, pero movido por la intuición, lo que le hace ser impulsivo y a veces agresivo. Necesita de los otros para iniciar su propio viaje, de los del nuevo partido, de los americanos, del negro Tomás, de su novia, porque estos son los elementos que encienden su propio motor, su autoanálisis y curiosamente bucea en su pasado remoto, el de su niñez y adolescencia, su vida en su pueblo (Olopesa, simple variante de Hércula), que le “pesa como una losa” (216), y el encuentro con ese pasado le causa dolor, le abre la herida de sus

propios fantasmas: “llegar al pueblo era siempre como comenzar a desliar la venda de una antigua y dolorosa herida” (215).

--**Chemari** es el protagonista de *Oro blanco* (en adelante *Ob*). Es de origen vasco y decide iniciar un viaje a EE. UU. para trabajar como pastor durante una temporada; por ello, el móvil de la novela es nuevamente el dinero. Este protagonista, que mantiene unos fuertes lazos familiares (madre, hermana y novia), más bien matriarcales, iniciará su propio autoconocimiento desde el plano de la observación de otros elementos exteriores, como el de los animales, el de otros vascos, el de los americanos o el de los vascos americanizados. El prototipo del pastor vasco en EE. UU. viene marcado por la honradez, y por lo tanto es el pastor del Evangelio con todas las connotaciones. Sin embargo no es más que un péndulo que girará hacia la misma consideración de pastor como oveja, y por lo tanto cuando entra en el rebaño con las demás se anula su personalidad y es encaminado hacia donde los otros decidan. Lo mismo les sucede a Chemari y a sus compañeros: “nosotros lo que somos es unos carneros y nos llevan a pacer. Cuando estamos bien cebados, nos castran y en paz...” (84).

Sin embargo, fuera del grupo y de manera individual, Chemari es “elementalmente bueno y confiado” (100) e incluso su perro toma similares cualidades a las de su amo, en contraste con los demás: “la pinta del de Chemari es mucho más noble” (134). El propio Chemari se sorprende de tener sentimientos que le ponen de mal humor o irritado. Son anuncios o presagios de un final lamentable: “Es como si presintiera cualquier peligro” (220). Como digo, la soledad y el miedo le invaden. Quizás él no era un ser que anhelara autoconocerse, sino que se conformaría con una vida externa sosegada y tranquila interiormente. Su ser no ha sido predisposto para este autoanálisis. Así lo expresa él mismo: “¿Será que él no está hecho para la soledad, para esta hiriente y terrible soledad y que, por lo tanto, no servirá para pastor? (308). Sin embargo, tomará el mando, se convertirá en líder marcado por su personalidad extravertida e incluso las ovejas se doblegarán ante él, un hombre bueno y cristiano que reza. *In extremis* buscará su camino incierto, tomará la decisión de largarse de EE. UU. y no americanizarse, no contaminarse de la posesión del dinero. Tratará de ser un hombre honrado, cristiano, se casará con su antigua novia y será fiel a su sangre. Quizás, aun sin él saberlo, el conflicto social con el mundo exterior le ha abierto la brecha en su interior y le ha provocado el conflicto individual, que al final únicamente ha reafirmado su personalidad. Simplemente ha sido una prueba que le confirma lo que él ya sabía. Su búsqueda inconsciente le ha autoafirmado en su yo. Todas estas conjeturas iba pensándolas en el avión durante el viaje de vuelta, conjeturas recubiertas de presagios trágicos antes de aterrizar.

--**Alfredo, Cosme, Fulgencio y Ramiro** son los personajes de *Como ovejas al matadero* (en adelante *Com*). Esta es una novela coral. Sin embargo, por encima de todos los personajes se alza Alfredo, cargado de dudas que tendrá que reprimir y le anularán su voluntad: “De nuevo en marcha y Alfredo de nuevo en cola, siempre retrasado, como remolcado. Una angustia excitante y al mismo tiempo depresiva iba anulando su voluntad...” (41). Recorrerá un tormentoso viaje de autoconocimiento: a través de la memoria y de la escritura epistolar viajará a su niñez y a su adolescencia para reencontrarse con el descubrimiento de sus instintos, sexuales, fundamentalmente (186):

En la raíz misma de su naturaleza latía la patología del sexo, una angustia, una curiosidad, una enorme debilidad. Esta debilidad le marcará en el momento clave de ser ordenado sacerdote y la inestabilidad se verterá en él, la obsesión sexual le llevará al extremo:

con los ojos fuera de las órbitas, intentando alejar con las manos algo que parece volar en torno suyo como murciélagos siniestros (243).

Por fin estas dudas le han empujado al autoconocimiento de sí mismo. Su camino inevitablemente es incierto y entra en la plena locura. Anulada totalmente su voluntad se deja invadir por los instintos sexuales y queda denigrado como hombre. Por lo tanto, es un ser inestable e introvertido, que en un primer momento se autocontrola e impide el camino del autoconocimiento, de saberse a sí mismo, provocando un estallido de instintos incontrolables, que curiosamente entran en conflicto con el mundo exterior de la vida de los seminarios, donde la represión de cualquier instinto es fundamental y se restringe el paso de los límites marcados.

Los otros tres personajes han recorrido un camino más suave, han sido ordenados sacerdotes y “han dejado de ser los mismos” (231) para convertirse en hombres nuevos; hombres con caminos inciertos pero bastante pergeñados: Fulgencio será el abanderado del nuevo cristiano de la Teología de la Liberación; Ramiro buscaba un sacerdocio comprometido con el riesgo y la soledad de los desheredados (o proletarios) porque, paradójicamente, él proviene de una familia adinerada y Cosme buscaba una vida sacerdotal cómoda e hipócrita “a caballo entre el palacio episcopal y el seminario” (77-78) y viviría entregado a sus inclinaciones de pederasta.

--**Jeremías** se alza como protagonista de la novela homónima *Jeremías el anarquista* (en adelante *Ja*). En esta novela tienen continuidad los personajes de *Com*, entre otras cosas porque forman parte de la misma trilogía, que no está concluida. Entretanto, el protagonista es Jeremías, que a través del proceso de la escritura inicia su andadura del puro autoconocimiento y, por ende, autoformativo. Se trata de todo un proceso metaliterario que va definiendo al protagonista. Se siente engañado, estafado, cumpliendo una condena por supuestos delatores comprometidos con un acto social. A pesar de todo Jeremías mantiene intacta su fe en el ser humano: “sigo creyendo en el individuo, en la responsabilidad creadora, en la fe humana” (162).

Es un personaje que muestra dudas y cierta inestabilidad a la hora de autodefinirse: “Es como si a pesar de haber vivido y luchado tanto, no hubieras terminado de encontrarte a ti mismo” (258) y, por otro lado, ha tenido voluntad y estabilidad. Posee cualidades como la confianza en sí mismo pero, curiosamente, la soledad no abandona tampoco a este personaje castillopucheano: “y cuando uno va caminando solo y lleva dentro la voluntad indomable de hacer algo...” (336). Toda su buena voluntad se ve truncada en prisión y muere por la mala voluntad de los otros hombres.

--**En la novela *Misión a Estambul*** (en adelante *ME*) el agente protagonista y narrador es nombrado de una forma muy débil por su apellido, Castillo, puesto que únicamente aparece así aludido una sola vez. Es un personaje débil que deambula por la vida a ciegas y movido por los caminos inciertos de las supuestas e incógnitas misiones.

--**José** es el nombre del protagonista de la novela juvenil y policiaca *Escuela de detectives* (en adelante *ED*) nombrado solamente en dos ocasiones, una por su madre y otra por su tía Liberata. Se trata de un personaje que se atribuye una misión policiaca y para ello se vale de sus dotes de observación e investigación, a pesar de sus dudas y miedos.

Por lo tanto, los personajes de este segundo grupo de novelas comparten ciertos rasgos. En primer lugar, se nos presentan en su etapa adulta, algunos iniciándose a la vida como Enrique, Alfredo y José o incluso Chemari; y otros ya vienen cargados de ciertas experiencias

vitales que los condicionan como personas y que trazarán su propio destino en ese camino incierto, es decir, seguirán fieles a sus ideales iniciales y marcarán sus últimas decisiones. Por lo tanto, aunque la duda sigue estando presente, incluso el miedo, sin embargo serán elementos que forjarán la personalidad y determinarán la actuación de estos personajes enfocados a una búsqueda de reencuentro en situaciones muy determinantes, e incluso apostando la propia vida.

En definitiva, los personajes de los dos grupos presentan mundos en conflicto y los mueve el reconocimiento como individuos, como seres humanos. Esa totalidad la vemos desde las propias etapas que marcan el crecimiento vital y temporal del ser humano. Por tanto, el protagonista de la novela castillopucheana es un personaje completo e íntegro que ha ido creciendo con el propio crecimiento del escritor que le ha dado vida, tanto en su faceta vital como profesional y, por ello, está descrito desde una perspectiva multidimensional, es decir, posee características físicas (fisiología): edad, sexo, postura, apariencia, defectos físicos y herencia genética; y también características psicológicas (psicología): valores morales, ambiciones, frustraciones, temperamento, actitud hacia la vida, complejos, aptitudes, cociente de inteligencia y personalidad; y también características sociales (sociología): clase, profesión, educación, vida familiar, vida profesional, religión, afiliaciones políticas, aficiones y pasatiempos.

Este protagonista total e íntegro ha tenido un arco de transformación: ha sufrido modificaciones a lo largo de la historia. Las diversas situaciones por las que ha atravesado han afectado a su configuración, le han conmovido y han hecho que se replantea sus creencias, exponiéndolo a nuevas facetas de su personalidad y sacando a relucir recuerdos ocultos de su infancia, que han condicionado sus decisiones. Se observan nuevas respuestas emocionales a una situación distinta y la transformación se percibe tanto en él como en la propia historia; por lo tanto, este personaje no es plano o estático, sino todo lo contrario.

Este protagonista castillopucheano no existe solo por sí mismo, sino en función de interacciones, de contrastes dinámicos: hay buenos porque hay malos, hay usureros porque existen personajes dádivosos o filantrópicos. Al mismo tiempo, presenta coherencia en las características de sus cualidades o rasgos predominantes con su modo de pensar o con sus ideales, que manifiesta a través de sus acciones, actitudes y conflictos. Por lo tanto, toma decisiones que le conducen a acciones concretas y es movido por la posesión de un pasado oculto. Acontecimientos que sucedieron en el pasado y que influyen en el personaje en ser lo que es o tomar las decisiones que toma. Así pues, tiene bastante complejidad psicológica.

En definitiva, la caracterización del protagonista novelesco castillopucheano ha sufrido un proceso de configuración de la individuación y conversión en una unidad discreta mediante la asignación de una serie de rasgos o atributos

Como se ha visto, este protagonista está condicionado por dos tipos de conflictos: internos y externos. Posee muchas dudas interiores que en la mayoría de los casos han hecho surgir choques con elementos exteriores al individuo, de la misma manera que la vida del creador ha estado condicionada por conflictos íntimos y personales. Una vida que se ha movido por dudas existenciales o religiosas o sociales que han sido vertidas en la narrativa que conforma una novela total. El proceso de la escritura ha ayudado a que ciertas heridas se cicatrizaran con la ayuda de la reflexión y del ahondamiento en sí mismo. Castillo-Puche ha mantenido siempre el carácter abierto de la obra y de la vida que, en cada entrega, en cada movimiento culminado, contribuían a cicatrizar sus heridas y, por ello, siempre persiste en la

obra castillopucheana la esperanza, la posibilidad de continuar su obra en el otro, en el lector, con el propio reconocimiento individual y personal.

Todos los personajes buscan algo por algún motivo, motivados por alguna razón, creencia, situación o presentimiento y, por lo tanto, la acción de la novela total de Castillo-Puche está sujeta a esta búsqueda. La pregunta obligada es ¿por qué y para qué está aquí este personaje?

Quizás, si se da un paso más en esta tesis, caracterizada por su inquietud latente interpretativa, se podría sugerir que la respuesta a la pregunta planteada podría iniciarse por dos caminos. El primero, ya expuesto, que ha consistido en ver y contrastar las características de los protagonistas de las diferentes novelas de Castillo-Puche. Se ha llegado a la conclusión de que, a pesar de la variedad, comparten afinidades en sus rasgos motivadas fundamentalmente por la presencia de conflictos interiores y exteriores; además, estos personajes presentan las diversas etapas del ser humano y a todos ellos los mueve una búsqueda que concluye en el reencuentro consigo mismo y con la humanidad entera.

En segundo lugar, la respuesta a la anterior pregunta bien pudiera ser que cada uno de los protagonistas diseminados por las distintas novelas de Castillo-Puche son en definitiva todos y cada uno de esos numerosos protagonistas y por lo tanto confluyen todos en un protagonista total, único de la novela total castillopucheana. Así he tratado de confirmarlo con el contraste de los rasgos o comportamientos de todos estos protagonistas, pero hay algo más. Se puede ver qué se esconde detrás de cada uno de los nombres de estos personajes principales pero en relación con los demás; es decir, buscaré detrás de la cadena de palabras o de los nombres propios de estos protagonistas que conforman cada grupo de las novelas mencionadas unos apelativos anagramáticos, o una frase anagramática que resulta de la transposición de letras de los nombres que conforman dicha cadena. Estos apelativos o frases provocarán asociaciones que trataré de explicar. Es decir, me propongo demostrar cómo los antropónimos de los protagonistas de las novelas castillopucheanas están enlazados entre sí por complejas tramas anagramáticas que conllevan relaciones personales que las conectan¹⁶. Así pues, los antropónimos de los protagonistas de las novelas del primer grupo son los siguientes:

JULIO LUIS ROQUE PEPICO PASCUALICO (PEPICO (*Epl*))

La oración anagramática que obtenemos es la siguiente: “Julio es Pepico: ascua y rocío”. En el nombre de Julio está incluido el de Luis y con la oración atributiva identificativa incluimos también a Pepico. Por lo tanto al nombre-tema se le atribuye a continuación como predicado una propiedad por anagrama: “ascua, rocío” que interpretamos que no es un mero accidente, sino que expresa la esencia de su portador. Por ello, el protagonista de este primer grupo de novelas de Castillo-Puche es tanto un niño como un joven, como un adulto al que reconcome la duda, al que le quema, le abrasa, le empuja al autoconocimiento a través de decisiones que muestran el frescor de la esperanza en sus nuevas acciones o bien despierta al frescor del nuevo día, renacido, después del viaje de la introspección.

¹⁶ Uso el concepto de anagrama estudiado por Saussure y no por el clásico que consiste en leer al contrario la misma palabra; Saussure, por medio de figuras de repetición, consigue anagramas, como ha estudiado Raúl Rodríguez Ferrándiz, *Semiótica del anagrama. La hipótesis anagramática de Ferdinand de Saussure* (1998).

Los antropónimos de los protagonistas de las novelas del segundo grupo son los siguientes:

ENRIQUE GENARO CHEMARI JOSÉ ALFREDO JEREMÍAS ENRIQUE

La oración anagramática que obtenemos es la siguiente: “Enrique es dolor”. Enrique es el nombre del protagonista que abre y cierra este grupo de novelas castillopucheanas e incluso en cada uno de los demás protagonistas hay una parte de Enrique tanto emocionalmente como en la composición de sus antropónimos, sobre todo con el grupo fónico -EN, -EM, excepto en el antropónimo Alfredo, del que hemos sacado la palabra tema “dolor” con la ayuda de otro nombre. El antropónimo José se halla englobado bajo el de Chemari. Esta propiedad que se le atribuye a “Enrique” y con la que se le identifica es el tributo que tiene que pagar el protagonista para obrar consecuentemente con sus ideales, para culminar su camino de búsqueda hacia sí mismo; en definitiva, autoconocerse es sufrir y por lo tanto, padecer dolor.

Por otro lado, para desvelar el nombre del protagonista total de Castillo-Puche tenemos que entresacar otra oración anagramática de las dos anteriores, y así tenemos:

“Julio es Pepico: ascua, rocío” // “Enrique es dolor”

Y obtenemos la siguiente oración predicativa anagramática: “José Luis se conoce a sí (mismo)”. José Luis, el nombre del autor-creador de la obra narrativa que se está analizando, no es solamente un antropónimo, sino que es el nombre que refiere a un ser humano que se busca a sí mismo a través de la escritura, a través de la creación, a través del arte y, que se eleva como auténtico protagonista de su propia novela, de su propia vida. Al que se le podría añadir el patronímico Castillo, que es también la débil nominación del protagonista de *ME*.

Llego a esta conclusión después de situarme en el plano de dos perspectivas. La primera, atenta al material signifiante y al detalle de las modificaciones de dicho material, y la segunda perspectiva es la que nos ha llevado al ámbito del anagrama más críptico en el que la debilidad relativa de la evocación fónica es compensada, sin embargo, por la pertinencia temática de ese nombre que surge; y por la satisfacción interpretativa que su proposición acarrea.

En conclusión, si los numerosos protagonistas de cada una de las narraciones que conforman la totalidad novelesca de Castillo-Puche han confluído en un protagonista de esta totalidad, bajo el que se oculta la misma figura de Castillo-Puche, o más bien no se oculta sino que se encuentra situado en el mismo plano siendo un mero trasunto simbólico del autor, entonces este protagonista totalitario ha adquirido el título de héroe novelesco, héroe mítico y condicionado fundamentalmente por la estructura mítica del viaje de ida y de regreso (Rodríguez Fontela, 1996: 68) tanto introspectivo como exterior, que pasa por numerosas etapas y que culmina en un destino que no es otro que el del regreso para encontrar la respuesta latente en todo individuo, ¿quiénes o qué somos? En última instancia, su propio conocimiento que devuelve a la humanidad. En definitiva, el héroe castillopucheano es comparable al héroe del *Gilgamesh*: sus andanzas, sus pericias le llevan a sufrir una transformación y, por lo tanto, al autoconocimiento sustentado en una estructura narrativa abierta que demanda la participación del lector.

Siguiendo a Joseph Campbell (1959: 35), en su capítulo “La aventura del héroe” define esta así: “El camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la

fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno.” Así pues, el “héroe castillopucheano” conserva esa herencia de las narraciones antiguas donde estaba destinado a triunfar sobre las fuerzas opositoras de su aventura con una función catártica sobre los hombres, la misma que tiene la narración castillopucheana sobre el lector; en definitiva, sobre el hombre. Pero también el héroe castillopucheano es el héroe de la novela moderna, aquel que triunfa sobre sus propias circunstancias existenciales por insignificantes que estas puedan parecer, aquel que supera su propia historia sin salir del curso cotidiano de su vida, según lo aclara Lukács (1974).

En todo caso, el héroe resuelve su conflicto exterior y su yo interno sale fortalecido. Esta es la victoria de su lucha frente a su conflicto, su “humanidad”, esa construcción de su identidad y la de todos los hombres. Según Campbell, la aventura del héroe se resuelve en el siguiente modelo triádico: “una separación del mundo, la penetración a alguna fuente de poder y un regreso a la vida para vivirla con más sentido.” O bien, lo expresa también como “La partida, la iniciación y el regreso.” Siguiendo con Campbell, sitúa en cada estadio unos mitemas concretos; por ejemplo, dentro de “La partida”, en la que el héroe obedece su propia voluntad para llevar a cabo su aventura, sitúa los mitemas “la llamada de la aventura”, “la negativa al llamado”, “el cruce del primer umbral” y “el vientre de la ballena”, este último mitema con fuertes resonancias religiosas, que tienen que ver con la muerte y resurrección de Cristo o con la imagen del “útero” que protege una nueva personalidad (39-40).

A la iniciación le atribuye los mitemas de “el camino de las pruebas”, “el encuentro con la diosa”, “la mujer como tentación”, “la reconciliación con el padre”, “apoteosis” y “la gracia última”. Todos ellos fraguados en el mundo onírico. Los sueños funcionan como semillas que germinan en el subterráneo mental y constituyen claves interpretativas del yo que ayudan al autodescubrimiento de la personalidad. Estas son las pruebas que tiene que sortear el héroe y a través de ellas asistirá a su anagnórisis o reconocimiento, aunque no sobreviva al conflicto, como es el caso de algunos protagonistas de Castillo-Puche.

Northrop Frye, considera que en toda historia “existe un rastro de zambullida hacia abajo, al principio, y de un salto hacia arriba, al final” (1977: 246). Estos héroes narrativos y castillopucheanos parten de una situación idílica vivida en la infancia marcada por la felicidad y tornan hacia un abismo, al mundo demoníaco o de la noche que acarrea la separación, la soledad y el dolor, resolviéndose en el retorno a un mundo idílico, al Edén o paraíso perdido representado en algún símbolo de ello, siendo esto un espejismo, pues la última transformación es un germen de futuras transformaciones y perfeccionamientos del propio héroe.

A la etapa del regreso le asigna mitemas como “la negativa al regreso”, “el rescate del mundo exterior”, “el cruce del umbral del regreso”, “la posesión de los dos mundos” y “la libertad para vivir”. Este es el movimiento de ascenso a la paz idílica de la infancia una vez fraguada la personalidad del héroe o es “la ascensión” después del descenso. Este movimiento ascendente se nos revela como factor generante de estructura y discurso novelescos en el mecanismo temporal de la retrospección.

Esta es la estructura cíclica que se percibe en cada una de las narraciones de Castillo-Puche, así como en su obra total y por qué no, en Castillo-Puche hombre.

2.2.- CAPÍTULO SEGUNDO.

IMAGINARIOS Y SÍMBOLOS ESCONDIDOS EN LA NARRATIVA DE CASTILLO-PUCHE.

2.2.1.- El hombre-escriptor temporal.

Todo novelista es un individuo perteneciente a una humanidad presente y pasada. Por ello lleva grabada en sus genes la humanidad de sus coetáneos y la de sus ancestros. Incuestionablemente, el escritor (hombre) forma parte de un tiempo y comparte sus parámetros. En busca de ese tan anhelado conocimiento o autoconocimiento necesita entender y comprender los esquemas que marcan su contemporaneidad para formarse una imagen y poder autoconocerse, crear y devolver a esa humanidad la misma imagen, ahora con nuevos atributos para que el resto de la humanidad pueda autoconocerse por medio de sus obras.

Castillo-Puche es un hombre-escriptor del siglo XX (aunque su última novela se publicara en el siglo XXI). Es, por tanto, un hombre de su tiempo, pero también un hombre en el sentido universal. Su forma de ver y afrontar la realidad le sitúan en disposición de acercarnos a él desde varias perspectivas expresadas en su manera de hacer arte, expresadas en su literatura, cargada de formas simbólicas.

Nos acercamos a un Castillo-Puche hombre-escriptor multiforme, tomando las palabras de Cassirer (1980): “la literatura, el arte, no son sino productos del hombre” (20). Y ¿quién ha podido decir de una vez por todas qué es el ser humano? Esta es la gran pregunta que Castillo-Puche novelista y hombre se ha formulado constantemente y le ha llevado a indagar en el ser humano para llegar a su conocimiento.

El hombre puede utilizar diversos modos de acceder a la realidad y de crearse una imagen de ella con la que vivir, como afirma Ernest Cassirer (1980), “no hay una sola manera de representación o acceso a la realidad. Hay varias, según las formas simbólicas que medien en dicho acceso: las mítico-religiosas, las lingüísticas, las históricas, artísticas o científicas. Todos estos modos configuran un sistema o modo de ver la realidad que denominamos cultura” (20)

Si, a través del arte, el hombre se adueña y se apropia en cierto modo de la realidad, este dar cuenta de ella puede desembocar en varias maneras de hacerlo. En definitiva, el potencial simbolizador del hombre –al que remite, en último extremo, toda manifestación artística– no es unívoco, sino diverso. Todo hombre posee, aun sin saberlo, una imagen del mundo; lo mismo sucede cuando crea: construye una imagen a partir de sí mismo, de ese sí mismo complejo y multiforme. Y la imagen, por supuesto, es también compleja y multiforme, tiene varias capas, pues el hombre en ella vierte todo lo que habite en él, de lo más profundo a lo más epidérmico. De ahí que el arte sea un fenómeno tan plural, tan inconmensurable e inefable. Por eso todas las teorías artísticas son a la vez válidas e insuficientes. Son insuficientes porque el arte es demasiado complejo para encerrarlo dentro de un solo modelo de explicación. Válidas, porque si no se reduce a un solo punto de vista, la obra de arte puede ser contemplada, como el hombre, desde varias perspectivas. El hombre es sexo, raza, religión, nacionalidad, clase social; alberga en sí lo lúdico, lo moral, lo político, lo amoroso, el bien, el mal, la vida y la muerte. Es todo ello a la vez y está en un mundo que también lo es. Por eso hay tantos modelos de explicación del arte. Unos acentúan las cuestiones referentes al sexo, la raza o la clase social, como por ejemplo,

ciertas tendencias críticas anglosajonas; otras, en cambio, hacen lo propio con lo económico, lo psicoanalítico, lo formal. Por muy global que se quiera una teoría, siempre hay un aspecto privilegiado sobre los otros. Aunque toda teoría esté de acuerdo en que el arte reordena la realidad, la diferencia está en el punto de vista que se tome. Pero, como el hombre es polimórfico, su visión del mundo –y, por lo tanto, el arte– también lo será. Y la teoría literaria debería serlo para lograr un estudio lo más completo posible de la literatura. O, al menos, debería intentarlo.

En principio, se supone que la teoría preferible sería aquella que mejor supiera dar cuenta de la universalidad y la vigencia del arte, por un lado, y la originalidad y la singularidad de las obras más destacadas. De aquel componente del arte, en definitiva, que atañe a lo más profundo del hombre, a sus pulsiones primarias y comunes a todos nosotros, más allá de razas y culturas. Y, que al mismo tiempo, pudiera aclarar aquello que hace algunas obras únicas por su originalidad y singularidad.

Hay que reconocer que el hombre es algo más que individualidad y contingencia; que hay cosas comunes al hombre solo por el hecho de serlo (como, por ejemplo, el tiempo, el amor, la muerte). Y que, por esa razón, el arte llega a ser universal. Si el arte muestra esa capacidad es porque hay algo en el hombre que lo permite (es decir, si hoy leemos *El Quijote* o las obras de Shakespeare es porque hay algo en el hombre de entonces y en el de hoy que sigue igual; otra cosa es que las leamos de otra manera, con los ojos de nuestro tiempo: lo que importa es que las leemos, igual que seguimos viendo películas antiguas y mirando cuadros de Velázquez). Y es eso lo que habría que encontrar: esa raíz primera que, por encima de la distancia espacial y temporal, permanece inmutable y se deposita en el arte para que este florezca y llegue a todos.

Llegados a este punto, pues, hay que tomar partido, elegir un método que permita dar cuenta de la mejor manera posible de esa universalidad del arte y que, además, nos deje integrar otros modelos de explicación de la obra artística. Es decir, que tenga un potencial integrador, abierto y no restrictivo.

Ernesto Sábato (2011a) sigue la misma línea de Cassirer y revela que a través de la escritura, de la novela, del arte en general se produce el rescate de la unidad primigenia:

El hombre no es una cosa ni un animal, ni siquiera un hombre solitario. Y sus problemas no son los de una piedra o los de un pájaro (hambre, refugio material, alimento); sus problemas y tribulaciones nacen, en primer término, de su condición societaria, de ese sistema en que vive, en medio de situaciones familiares, clase social, deseos de riqueza o de poder, resentimientos por su situación de interdependencia. ¿Cómo una novela, aun sin llegar a los dilemas últimos de la condición humana, puede ser verdaderamente seria sin plantear y discutir esos problemas? (...) El escritor consciente es un *ser integral* que actúa con la plenitud de sus facultades emotivas e intelectuales para dar testimonio de la realidad humana, que también es inseparablemente emotiva e intelectual. (...) Estos escritores, por lo general, unen a una aguda hiperestesia una inteligencia superior, con la característica, además, de que son incapaces de aislar sus pensamientos de sus sensaciones, tal como sucede con los filósofos puros. (...) Una novela profunda no puede no ser metafísica, pues debajo de los problemas familiares, económicos, sociales y políticos en que los hombres se debaten están, siempre, los problemas últimos de la existencia: la angustia, el deseo de poder, la perplejidad y el temor ante la muerte, el anhelo de absoluto y de eternidad, la rebeldía ante el absurdo de la existencia (197-200).

Así pues, con el fin de descubrir una nueva imagen de José Luis Castillo-Puche, como hombre y como escritor, buscaré en sus propias reflexiones trasladadas al papel o en la revisión

de algunas de sus conferencias pronunciadas, cuyos textos el propio Castillo-Puche ha donado a la Fundación que lleva su nombre. Pretendo, con esta imagen de hombre y de escritor, establecer las relaciones pertinentes que justifiquen una de las teorías en las que se fundamenta esta tesis y es la consideración del propio escritor José Luis Castillo-Puche como autor de novelas de autoformación, con todo lo que esto conlleva, tanto en el plano humano, como miembro de una humanidad, como en el plano profesional de escritor. ¿Se trata de dos líneas que tienden a converger en un punto? ¿Cuál es el punto en el que convergen? Solo son preguntas a las que trataré de dar respuesta con datos objetivos. Por ejemplo:

Encontré en la Fundación un bloc¹⁷ escrito a mano que el propio Castillo-Puche usó en Cartagena el 19 de mayo de 1993 para dar una conferencia sobre “Los autores murcianos”. Las alusiones que aquí se hallan me llevan a mantenerme en la posición de catalogar a José Luis Castillo-Puche como escritor de novelas de formación o autoformación:

(...) El viaje de éxodo de Castillo-Puche a Madrid y hacia las cuatro esquinas del mundo tiene en contrapartida la proclamación en Murcia y su región como escritor que saltó la frontera con la ida e inauguró una nueva ciudadanía con su regreso.

La vida literaria de JLCP tiene mucho de aventura y es apresurada, impulsiva, vehemente, algo atormentada. Abandona los sótanos en el momento crítico y escribe su propio extravío o mejor liberación en una novela llamada *Sin camino*, novela primeriza no autorizada en España y publicada por Emecé en BA? [sic] en la colección de Grandes Novelistas en donde aparecerá *La colmena* de CJC y Juan Goytisolo con *Fiesta*.

Pero el arco está tenso y van saliendo las obras con desgarró, apocalipsis personal, juicios discriminadores del sentido de la victoria de los vencedores. Me estoy refiriendo a *Con la muerte al hombro* y a *El Vengador*, suerte o muerte ??? [sic] Que es como una desposada fiel y venganza que se cumple por triunfo del espíritu de las armas, por vencimiento de la moral cristiana sobre el imperativo frenético de la sangre.

Una criba expurgadora balanza y equilibrio entre la justicia y el amor, entre la enajenación del dinero y el humanismo de los vínculos de tierra-familia, [sic] independencia, libertad será, por ejemplo, aquella novela de *Hicieron partes* (Premio Miguel de Cervantes de Literatura española), una trama parabólica de lo que es y significa el odio y la dispersión familiar con motivo de una herencia.

Pero hemos de *ir* teniendo en cuenta que desde la lejanía de este destierro forzado de la primera época y desde la nostalgia de mis paisajes familiares –Yecla-Murcia-el Mar Menor– siempre mi literatura aun contagiada por los ocultos resortes de personas tan estimadas como Hemingway, Faulkner, Prattolini, Cesare Pavese, Ernesto Sábato, tendrá siempre mi tono personal, es más, mi palabra, mi lenguaje, mis ecos y resonancias son puramente murcianos, aunque elevadas y proyectadas para una comprensión amplia y universalizadora.

Mi constancia y permanencia a mi tierra y a sus voces estará viva, yo pienso, en novelas tan vomitivas, purgativas, mortificantes y purificadores como aquellos escandalosos mensajes de *Como ovejas al matadero*, *Jeremías el anarquista* e incluso *Oro blanco*, pues aunque sean episodios lacerantes ocurridos en Murcia, NY o Idaho, el paisaje de fondo, la realidad de la expresión, el choque de luces y sombras, de vértigos y desfallecimientos presagios y morales pertenecen a una naturaleza, a una sensibilidad, a una psicología, a un alma que está trascendida, transportada, sublimada desde lo murciano elemental a la metafísica humana de un espectro bien corriente y moliente en cualquier paralelo de categoría universal como se demuestra, pongamos

¹⁷ El texto lo he transcrito de forma literal y conserva alguna errata, así como algunas siglas o alguna vacilación.

por caso en *Paralelo 40*, crónica testimoniadora de un tema ampliamente vivido en el cine y el teatro de cualquier país invadido por esos ejércitos de la paz que son tan castigadores y humillantes como los ejércitos de la guerra.

Y mi historia no estaba hecha porque precisamente mi intención y mi actitud en lo que es identificación esencial de mi yo más profundo tendría que venir en esa trilogía de acercamiento a la cumbre y de fuerza constructiva y expresiva más plena, tendría que venir con esa sencilla y complicada TL:... Un testamento en estilo y en significaciones desde la niñez más escondida usando ese utensilio familiar en el taller de mi padre que era el berbiquí, penetración curiosa, tortuosa, porfiada, esclarecedora de la memoria, propósito que ha sido imitado desde muchos ángulos pero no creo que con el poder mágico de mis averiguaciones infantiles, donde la fuerza creadora une imaginación y vida, fantasía y realidades con un mundo verdaderamente iluminador y maravilloso según los críticos de allá y acá.

Esta trilogía que dio en talla de aspiración y logro, de deseo y realización es lo que me ha atado a la nueva trilogía que comenzó con ese texto difícil y tentador que es *Los murciélagos no son pájaros* y que me tiene ahora en Roma con una novela ambiciosa, también muy contradictoria y bella, muy seductora y delatadora que es *Roma ramera* que está pronto a cumplir el ciclo, ya que yo considero que con la tercera parte *Los ángeles no tienen alas* habré recorrido una larga peregrinación tras la verdad, la justicia y la belleza porque por algo esta trilogía se refiere a “Bestias, hombres y ángeles”.

Todo esto es la parte fundamental y simbólica de mi historia personal como novelista, aunque no debéis olvidar, al menos como curiosidad y entretenimiento, toda esa estupenda aventura que describen mis libros de viajes como *América de cabo a rabo* o *El Congo estrena libertad*, páginas de andanzas y peripecias a veces solamente chocantes, a veces de honda percepción mundana e histórica, hilo de tragedia y también hilo de placer que azarosamente creadas forman el tejido de mi vocación literaria, urdimbre de mucho esfuerzo y de alguna pequeña gloria.

Entre otras cosas, Castillo-Puche ha tenido la capacidad de relacionar sus preocupaciones antropológicas y existenciales con las cuestiones religiosas de su época. Efectivamente, como todo escritor, cuando él escribe trata de sacar de sí un complejo haz de emociones que viene armonizando con las circunstancias de su tiempo y también con las circunstancias de ser hombre; hombre universal. De ahí que acuda a imaginarios, a formas simbólicas. Para conocer a Castillo-Puche hay que rebuscar en el anverso de sus narraciones, hay que rascar la epidermis de su escritura y todo quedará explicado para un lector modelo que haga este esfuerzo. Pero la pregunta que también debiéramos hacernos es si realmente todo quedó explicado para Castillo-Puche hombre.

En última instancia no se podrá dar respuesta a esta pregunta, no solo porque Castillo-Puche muriera en 2004 y sea improbable tener la contestación definitiva por parte del hombre, sino que, como proceso totalmente abierto, como lo es el vivir y el conocer, nunca queda cerrado porque siempre hay un escalón más que subir o, que bajar. Porque la vida no es más que un aprendizaje que nunca termina de colmar las expectativas de ese hombre-escritor de novela de autoconocimiento porque, efectivamente, el ser humano es totalmente multiforme en su manera de conocerse y en su manera de conocer la realidad, que nunca es directa y sólida, sino constituida de varios estratos, de varios esfuerzos del propio escritor de novela, que se convierte en capitán de su alma buscando el botín de la unidad primigenia del ser humano.

Indudablemente todos somos hijos de nuestro tiempo e, incluso, hijos de nuestro espacio; además de, desde el punto de vista antropológico, hijos del hombre en general, que

nacemos a la vida con las marcas de la humanidad. Pero ahora me centraré en esos elementos que conforman al hombre-escritor contemporáneo de su tiempo, en los problemas familiares, sociales, económicos, políticos en los que el hombre del siglo XX se debate, en los que Castillo-Puche se debatió, y que, en última instancia, prefiguran los grandes problemas existenciales del hombre con mayúscula: angustia, deseo de poder, temor ante la muerte, anhelo de la eternidad, rebeldía ante lo absurdo de la existencia.

Todos estos elementos: la guerra civil española, los problemas políticos, la religión católica, las relaciones sociales o familiares, lo extranjero (americanos)..., a pesar de tener una carga tangible, sufrida por el hombre-escritor Castillo-Puche, tienen también una carga emocional, que trastoca el sentir del hombre, que entra en juego con sus propios pensamientos y hace que se enfrente a ellos con toda su carga de sellos impresos, tanto en la piel más superficial como en lo más profundo de su ser. Por ello se convierten en auténticos imaginarios (según Durand y Berrio), que Castillo-Puche en numerosas ocasiones catalogó como impactos. En su momento fueron hechos históricos, sociales y culturales contemporáneos a su vivir y que explotaron en su interior como una bomba de relojería desencadenando una suerte de contradicciones, de dudas, de reflexiones y que necesitó acercarse a estos fenómenos para en definitiva conocerse a sí mismo. Pero la manera que tuvo de acercarse a ellos no fue a través de los ojos de un analista o sociólogo o antropólogo o filósofo; fue a través de la figura conjugada de hombre y escritor; hombre que aporta a esa realidad una carga de vivencias impresas en su subconsciente y escritor que elabora una gran obra de arte, como es el conjunto de su narrativa, preñada de imágenes, de símbolos, de mitos e imaginarios que hacen que su visión de la realidad se ensanche.

2.2.2.- Imaginarios (culturales, sociales e históricos) del siglo XX en la obra de Castillo-Puche.

Efectivamente, esa realidad castillopucheana se nos muestra ensanchada, agrandada, colmada de pensamientos, de sensaciones que vienen conformando al hombre-escritor Castillo-Puche como un ser integral, y que busca también esas mismas aspiraciones compartidas por un lector modelo también integral y también universal; a ese lector incluido en la humanidad. Por tanto, no necesariamente coetáneo, sino que trascienda las fronteras temporales, porque esos “impactos”, se puede aventurar, transformados en “imaginarios”, no son más que pretextos o excusas que caminan hacia la búsqueda de una verdad plena; pretextos o excusas vestidos de ropajes a veces acicalados con adornos sublimes y, a veces, totalmente desarreglados con los harapos de la miseria e hipocresía del ser humano, pero que la mano de Castillo-Puche convierte en arte.

La Poética de lo Imaginario considera el arte como una forma simbólica, como una vía de conocimiento, acercamiento, interpretación y reflejo de la realidad mediante la creación de imágenes, símbolos y mitos sirviéndose del material común a todo ser humano, de esas capas profundas –pulsiones primarias del hombre que intentan resolver las contradicciones, las relaciones con la vida y la muerte–, que conforman un imaginario universal y común a una gran mayoría de seres humanos, en la medida en que da respuestas a problemas universales y surgen a partir de cuestiones como el tiempo.

Pero al lado de este imaginario general¹⁸ existen otros muchos, más concretos y limitados, según los ámbitos temporales, espaciales o culturales en que nos movamos. Por ejemplo, cada época, cada país o incluso cada región o pueblo tienen su propio imaginario, en la medida en que crean sus propios símbolos y mitos con los que (se) explican su propia realidad y lo hace a partir de los conflictos que en un determinado momento preocupan a la mayoría de la sociedad. Así, el imaginario español de los últimos años no puede ser igual que el norteamericano, porque en buena medida las historias de España y de Estados Unidos son muy diferentes, y han pasado por etapas diferentes. En Estados Unidos puede tener un gran peso el recuerdo de la guerra del Vietnam y haber dado lugar a una serie de mitos y símbolos de gran potencia dentro del imaginario, pero no es el caso de España, donde, en cambio, tenemos un legado importante procedente de una guerra civil, de una dictadura que duró casi cuarenta años y de la transición. Y esto, obviamente, influye en manifestaciones como la literatura o el arte.

Así, al lado (o dentro) de ese imaginario universal, también llamado antropológico, hay otros más parciales, que se hallan a merced de las circunstancias históricas, sociales y geográficas. Porque, como digo, la capacidad del ser humano para crear símbolos e imágenes con las que interpretar y explicar los misterios de la realidad que nos rodea –como la vida o la muerte– puede actuar sobre dominios más concretos del mundo, como el campo de las artes y de la cultura en general. Es así como se llega al concepto de imaginario cultural¹⁹, denominación también de Antonio García Berrio (2008), para el que el calificativo *cultural* no denota exactamente un contenido social, sino el legado de las actividades creativas del hombre, y su capacidad para influir en la vida y el propio arte. El arte engendra el arte, y eso es una constante desde sus inicios. En el imaginario cultural cabe todo lo que nos ha legado la cultura, lo bueno y lo malo, lo canónico o lo no canónico. Y estudiar este imaginario (o una manifestación del mismo, como es el mito artístico) supone prestar atención a dicho legado, independientemente de la calidad o el valor artísticos.

El imaginario cultural viene a ser algo que se manifiesta en el texto mediante imágenes y que proviene de un bagaje anterior, compuesto de símbolos, mitos y arquetipos que no tienen su origen en las pulsiones elementales del ser humano (como el imaginario antropológico), sino del mundo de la cultura. El imaginario cultural está funcionando siempre como herencia, como fuerza que canaliza las ideas sobre el conjunto de la tradición y la contemporaneidad artísticas; vendría a ser el legado de imágenes sobre la cultura que el hombre posee y que, frente al antropológico, está más sujeto a las variaciones históricas y locales.

Pero se puede ir cercando ese concepto de imaginario, también apellidado “social”, y analizado más bien en antropología y sociología, pero que tiene cabida en la producción literaria y artística. El imaginario social está compuesto por un conjunto de relaciones imagéticas que actúan como memoria afectivo-social de una cultura, un substrato ideológico mantenido por la comunidad. Se trata de una producción colectiva, ya que es el depositario de la memoria que la familia y los grupos recogen de sus contactos con el cotidiano. En esa dimensión, se identifican las diferentes percepciones de los actores en relación a sí mismos y de unos en relación a los otros, o sea, como ellos se visualizan como partes de una colectividad. Así pues, el imaginario no es la suma de todas las imaginaciones o imaginarios individuales; no es tampoco un producto acabado y pasivo, sino que se organiza como una compleja red de relaciones sobre la que se sostienen los discursos y las prácticas sociales. El imaginario social se manifiesta en lo

¹⁸ Al que García Berrio (2008) llama antropológico en tanto en cuanto toma como materia al hombre y sus vivencias más profundas y trascendentes.

¹⁹ Lo que es propio del legado artístico e intelectual de la humanidad.

simbólico (el lenguaje) y en el accionar concreto entre los sujetos en la praxis social. Lo imaginario comienza a trabajar como tal cuando adquiere independencia de las voluntades individuales, aunque necesita de ellas para materializarse. Los sujetos, a partir de la valoración imaginaria colectiva, disponen de patrones espacio-temporalmente definidos para sus juicios y acciones, los cuales inciden a su vez en los imaginarios que funcionan como principio regulativo de las conductas. El comportamiento de los sujetos se despliega aspirando a ciertos modelos guías, paradigmas que regulan las distintas esferas de la praxis. Pero estos órdenes categoriales se gestaron, precisamente, en función del imaginario colectivo, el cual produce materialidad, es decir, produce efectos en la realidad tanto como “efectos de realidad” (Gómez, 2001).

Así pues, el correr del siglo XX, concretamente a partir de los años 30, unido al conjunto de España, y de forma concreta Yecla, genera una serie de conflictos que preocupan a la mayoría de la sociedad de ese momento y que funcionan como revulsivos en el interior de hombres susceptibles de querer entender y de querer expresarse elaborando obras literarias, elaborando arte y, por ello, Castillo-Puche acudirá a esas formas simbólicas que veremos más adelante, pero que constituyen su imaginario más inmediato; un imaginario que no es solo copia de lo real. La imaginación nos libera de la evidencia del presente inmediato, motivándonos a explorar posibilidades que virtualmente existen y que deben ser realizadas. Lo real no es solo un conjunto de hechos que oprime; él puede ser reciclado en nuevos niveles. Como nos propone Ernst Bloch al indicar un nexo entre las potencialidades aún-no-manifiestas del ser y la actividad creadora de la conciencia anticipadora. La función utópica de la conciencia anticipadora es la de convencernos de que podemos enfrentar problemas actuales en sintonía con las líneas que anticipan el futuro. Bloch se basa en la teoría de las potencialidades inmanentes del ser que todavía no fueron exteriorizadas y que constituyen una fuerza que proyecta el ente para el futuro. Imaginando, los sujetos pueden percibir las contradicciones del presente y vislumbrar otros horizontes. El futuro deja de ser insondable y vago, pasando a vincularse a la realidad como expectativa de liberación y de desalienación, según Bloch, citado por Pierre Furter (1974: 94-98).

Los imaginarios sociales son esquemas de atenuación de efectos aterradores con motivo de determinados procesos inevitables para nuestra condición misma de seres humanos (en general, miedo a lo sublime desconocido), como, así mismo, mecanismos de compensación psíquica frente a determinados efectos de una realidad material concreta; pudieran ser estos mecanismos los que nos vinculan tanto con la nostalgia como con la esperanza. En especial, el antropólogo francés G. Durand (1981, 2000), identificado con el denominado estructuralismo simbólico, ha planteado esta particularidad del imaginario en tanto potencial de eufemización de efectos brutales planteados por la vida social: la vida, la muerte, el futuro, el destino, etc., son nociones que conllevan generalmente múltiples interrogantes que pueden perturbar poderosamente nuestra psiquis, al no tener a mano un bálsamo que disuelva nuestras angustias. Dicho de otra manera, aquellas preguntas que quedan sin respuesta convincente o, peor aún, abiertamente sin ser respondidas, por ejemplo, son causantes eventuales de intranquilidad y sentimiento de angustia, con lo cual una atenuación es indispensable. Aquí la cuestión de lo plausible se parece a lo más conveniente, a lo más apaciguador, como si toda la tranquilidad psíquica dependiera de lo convincente de tal respuesta. De un modo muy particular, el imaginario social religioso constituye, por ejemplo, una respuesta convincente al tema enigmático y terrorífico de la muerte, cuando dicho imaginario le opone la vida eterna y la perfección que esta última supone.

En el sentido de lo anterior, la nostalgia y la esperanza –ambas entendidas desde un punto de vista social– tendrían, y esto queda sugerido a modo de hipótesis solamente, un poder estabilizador –dicho a la manera de A. Gehlen (1987)–, vale decir una capacidad de eufemización con rasgos positivos o negativos, si bien es cierto que la nostalgia une a lo perdido, al mismo tiempo que eufemiza sublimando imaginariamente lo que se ha dejado de tener (léase, una dialéctica que permite extraer lo positivo de lo negativo); la esperanza, por su parte, une a lo que no se tiene, al mismo tiempo que eufemiza relativizando lo que sí se tiene. Los imaginarios sociales cumplen así una función estabilizadora en el plano psíquico, por sublimación o por relativización.

Así, la guerra civil española (la política), la religión (la represión), las relaciones familiares (la madre), el extranjero (americanos), el miedo, la soledad, la duda... han plasmado la visión del mundo de Castillo-Puche porque han constituido su coetaneidad y han formado parte de su experiencia de vida, así como han modelado su hacer literario dotándolo de un movimiento centrífugo, girando desde dentro hacia fuera y, desde fuera hacia dentro. No quiero decir con esto que Castillo-Puche fundamente su quehacer narrativo en experiencias propias. Evidentemente las señaladas sí han formado parte de su momento vital pero, una vez pasadas a la ficción literaria, se constituyen en otra realidad cargada de símbolos con otros intereses.

Para Baczkó (1985: 311): “los más estables símbolos están anclados en necesidades profundas y acaban por tornarse una razón de existir y actuar para los individuos y para los grupos sociales”. Esto es lo que en toda regla es aplicable a Castillo-Puche. Esos imaginarios vienen cargados de símbolos que un lector avezado debe desentrañar y que se han convertido en la misma razón de la existencia del novelista. Por eso, “los sistemas simbólicos en que se asienta el imaginario social son construidos a partir de la experiencia de los agentes sociales, pero también a partir de sus deseos, aspiraciones y motivaciones” (Baczkó, 1985: 311).

Por medio de estos imaginarios hay una pretensión de superar los miedos y de alcanzar las aspiraciones y las esperanzas no solo del hombre-escritor sino de todo un pueblo o sociedad o humanidad. Así, la necesidad de acudir a la niñez en la narrativa castillopucheana viene acompañada de recuperar ese espacio vital representado en Hécuba con ese fuerte poder conformador. ¿Y por qué? ¿Por qué los personajes ya adultos, Julio, Luis, Enrique o incluso Cosme, regresan por medio de la memoria a la infancia y a Hécuba? ¿por qué Pepico o el niño de *Epl* o Pacualico son niños y se sitúan en Hécuba? Porque en la infancia nos encontramos con la presencia de la madre, que simboliza protección y retorno a los inicios y, paralelamente, el espacio narrativo Hécuba simboliza varias cosas pero, entre ellas y con fuerte poder conformador, la particularidad de referir a lo femenino, al sentido de la maternidad y la religiosidad. Por lo tanto, el mismo Castillo-Puche intenta regresar a los orígenes de su existencia y de la existencia de toda la humanidad: la madre, con connotaciones incluso religiosas, en la figura de “Elo” pagana, o La Purísima cristiana. Buscando la protección ante el temor del fin y del vivir que conduce a la muerte.

Por otro lado, la adolescencia y primera juventud de gran número de personajes castillopucheanos están en relación con la vocación religiosa, asunto que formaba parte del imaginario de los jóvenes españoles de todo ese siglo XX, agudizado a partir de la posguerra española. Personajes como Alfredo, como Enrique y otros secundarios son seminaristas que ponen en solfa los principios inspiradores del comportamiento y aplicación de la religión del momento y que, curiosamente, tuvieron un halo profético con respecto a las reformas del Concilio Vaticano II: personajes como Enrique y Maldonado de *Rrr* acercarán sus posiciones

más a la Teología de la Liberación. Se trata de un tema, por lo tanto, candente en la sociedad de ese momento que ayuda a Castillo-Puche, formado en este imaginario, a replantearse sus vivencias y a buscar respuestas por vía de la escritura, por vía de la ficción literaria y por vía de construir situaciones a veces similares a las reales pero que, en definitiva, conforman todo un universo simbólico.

El desencanto que produjo la guerra civil ha marcado insondablemente a la sociedad española. Una guerra, nada nuevo entre la humanidad, y civil, entre hermanos, desconcierta. Si la violencia y la agresividad pueden campar a sus anchas entre los hombres mientras dura la guerra, después son otros sentimientos: venganza, hipocresía. Por ello, Luis, que siente las fuerzas penetrantes de este imaginario, donde la venganza tras la muerte de su familia es algo obligatorio, deja de alinearse dentro de estas fuerzas para encontrar su propia libertad lejos de aplicar dicha venganza. La guerra también marcará a personajes como Jeremías o Genaro; ahora con el correr de los años serán los vencidos de esta guerra y, por lo tanto, están incluidos en otro imaginario político: el anarquismo, el comunismo. Ahora la política entendida también como elemento que provoca ruptura en el orden social, la no aceptada derrota de una guerra civil que por derecho, a su juicio, les correspondía ganar. Así se lee en un artículo²⁰ de 1982:

Un escritor tradicional

Aunque Castillo-Puche se considera a sí mismo “un hombre independiente”, lo cierto es que el mundo de la cultura le ve como un escritor más bien tradicional formalmente, y oficial, seguramente por haber obtenido premios estatales y haber desempeñado cargos públicos en TVE y en Editora Nacional. (...)

“Las trilogías”, dice Castillo-Puche, hablando de la que concluye la novela premiada, “son muy poco compensatorias económicamente, y es una penitencia escribirlas (Pío Baroja y Torrente Ballester...). (...)

Duda, miedo y soledad configuran al ser humano moderno, al ser humano del siglo XX y no es más que un imaginario que funciona como lastre de comportamientos a veces desoladores, a veces valientes que se aventura en viajes interiores cargados de fantasmas de los que los personajes castillopucheños buscan desprenderse. No toman decisiones inmediatas ante determinadas situaciones, sino que el miedo los paraliza. Miedo, en definitiva, a la propia muerte; soledad ante este sentimiento y duda.

2.2.3.- Símbolos cristianos y míticos.

Los símbolos revelan lo que está detrás de la organización de la sociedad y de la propia comprensión de la historia humana. El imaginario que se convierte en motor de la narrativa castillopucheña se halla sustentado en un conjunto de símbolos que desencadenan una suerte de emociones, alusiones o evocaciones que necesitan de una explicación interpretativa para abordar de una forma más plena la escritura de Castillo-Puche y, por ende, nos aporte datos para su justificación y su ubicación dentro de la esfera artística (literaria) y humana (humanidad).

²⁰*El País*, CULTURA: “Castillo-Puche, Premio Nacional de Novela con una obra sobre la liberación colectiva”, sábado 20 de noviembre de 1982.

La extensa obra novelística de Castillo-Puche se perfila básicamente sobre una inspiración de índole religiosa y otra de índole mitológica, que configuran al personaje castillopucheano tanto en su dimensión individual como en su dimensión colectiva.

Con este apartado pretendo penetrar en las estructuras simbólicas del mundo novelístico castillopucheano que dan cauce a la experiencia estética y reflejan una visión del hombre y del mundo por parte del autor. Al hallar la estructuración artística de cada una de las novelas trataré de delimitar las raíces de la inspiración y de fijar la peculiar forma de su construcción arquitectónica. Para esto es preciso determinar el sentido y la naturaleza del simbolismo en general y, más especialmente, en relación con la creación artística. Según el filósofo Cassirer (1980), el hombre se expresa por medio de los mundos diversos del lenguaje, el arte, la ciencia y el mito, gracias a su actitud simbólica que es radical en la mente humana. Cada una de estas esferas culturales se proyecta, a su vez, dentro de una perspectiva simbólica con leyes que le son propias y cuya función es la de revelar áreas especiales de significación. El arte en particular representa el mundo de las formas como tales, las cuales son, al mismo tiempo, forma y sentido, es decir, síntesis inseparable de los tradicionales conceptos de contenido y forma. En tal virtud, las estructuras simbólicas son esencialmente “formas cargadas de significación”, en cuanto que revelan una dimensión semántica, cuya densidad se halla expresada en su peculiar carácter simbólico.

Estas formas significativas son, fundamentalmente, la expresión de experiencias vitales del hombre como ente efectivo con sus característicos ritmos orgánicos, emocionales y mentales. El arte revela así las hondas vertientes del sentir y el mundo de las pasiones humanas en su condición primaria, dentro de un intenso y articulado dinamismo que da la impresión de la vida misma. Tal grado de intensificación y de iluminación es, según Cassirer (1980), una medida para juzgar de la excelencia misma del arte. Por otra parte, al quedar expresado por medio de las formas artísticas lo inmediato de la vida humana, esta última deja de ser un simple fenómeno de la naturaleza para adquirir en su proceso de transformación simbólica su verdadera forma espiritual. Toda obra literaria es, así, una creación que ofrece la ilusión de la vida en la forma de una “historia virtual” que supera a la misma realidad. La novela, en especial, dispone de recursos formales de gran riqueza y densidad que pueden traducirse en estructuras complicadas.

La concepción simbólica del arte implica, a su vez, una intención teleológica del mismo, que requiere un sistema particular de interpretación, cuyos procedimientos son aplicables aun a las más obstinadas fórmulas del realismo y del naturalismo. Estos últimos trascienden, en efecto, el aspecto puramente imitativo de la realidad externa para revelarnos su más hondo sentido en estructuras integradas de carácter simbólico. La crítica literaria debe proponerse, por consiguiente, el programa de hallar, a través de la intuición y del análisis sistemático, la naturaleza de las formas simbólicas en cada obra artística.

Para la crítica literaria es de importancia el fijar la función y la naturaleza de los símbolos. De la clasificación ofrecida por Urban Wilbur Marshal (1952: 372) en a) símbolos extrínsecos o arbitrarios, b) símbolos intrínsecos o descriptivos, y c) símbolos íntimos, son estos últimos los más profundos y los verdaderos vehículos de la intuición. Los símbolos íntimos se dirigen hacia un mundo ideal o espiritual, y en su carácter dual expresan, al mismo tiempo, lo real y lo irreal, la verdad y la ficción. Su característica peculiar consiste en ser expresiones de gran densidad significativa y multiplicidad de ideas. Su función en la esfera del arte y de la religión es la de “darnos la visión, por medio de la intuición sensible, de relaciones que de otro

modo no podrían aprehenderse o expresarse de modo adecuado”. Los símbolos mismos suponen, por otra parte, una teoría trascendental interpretativa, en la cual el mundo fenoménico sirve de expresión al mundo nouménico²¹.

El mundo de las formas artísticas es aprehendido por la conciencia estética a través de los símbolos estéticos, los cuales son fundamentalmente símbolos íntimos y cuya función primaria es la de ser una “visión” y llevar consigo el “goce” de esta visión. Los símbolos estéticos se distinguen, además, por su capacidad para “encarnar sentidos valiosos” y constituir “una fuente de penetración en el carácter de la realidad”. Según Urban Wilbur, el arte en general y la poesía en particular “son primariamente una revelación del hombre”, “una objetivación, de carácter cualitativo, del espíritu interno del hombre”. Los símbolos íntimos suponen, asimismo, una conciencia espiritual que eleva al hombre por encima de la naturaleza y lo hace actuar como persona: “La única cosa importante que caracteriza a una persona es que ella es la única parte de la naturaleza que tiene conciencia de valores y del “deber” u obligación, inseparable del estar enterado de los valores” (1952: 373).

En el mundo novelístico de Castillo-Puche destacan dos rasgos íntimamente relacionados con la concepción simbólica del arte: uno, que sus novelas reflejan el quehacer de la vida misma y otro, que en sus novelas trata de adentrarse en las profundidades de los símbolos íntimos que nos revelan aspectos trascendentales de la vida del hombre.

Tanto los símbolos religiosos como los míticos y, por lo tanto estéticos, configuran la intuición para sugerir realidades trascendentes con un lenguaje que es, al mismo tiempo, invocador y evocador, si bien lo fundamental en el arte literario es sugerir “valores más grandes” de lo intuicional y fenoménico, y en la religión y en lo mítico representar lo infinito y transfenoménico (Correa, 1962: 32-33).

En la novelística de Castillo-Puche se encuentra un mundo cuya inspiración es básicamente de índole religiosa y mítica. Tal característica se revela en sus preocupaciones fundamentales, en la peculiar conformación de los personajes, los cuales actúan dentro del ámbito de la conciencia y en los esquemas estructurales que dan forma y sentido a sus novelas. Así, la verdadera estructura interna de la obra castillopucheana encauza el sentimiento y las pasiones humanas en configuraciones de orden religioso y mítico y dan expresión al sentimiento estético.

A. Símbolos cristianos.

Dentro de este ámbito de visión abundan en las novelas castillopucheanas paradigmas bíblicos del Antiguo y Nuevo Testamento. Configuraciones que se hallan vinculadas al dominio del sentir religioso en general y, por ello, la presencia de personajes con nombres bíblicos será llamativa; así como la alusión a personajes de la Biblia denotando no solo el carácter del personaje castillopucheano sino también tratando de entender un sentir religioso.

²¹ “El mundo fenoménico es una expresión de un mundo nouménico o inteligible y, acaso de esta relación, el mundo fenoménico puede tomarse para representar o significar como símbolo el nouménico” (Urban Wilbur, 1952: 372).

De la misma manera, las metáforas referidas al pastor y al rebaño bíblico (religioso) se materializan en figuras castillopucheanas y en conceptos, al igual que alusiones directas, y bastante descriptivas, de la figura de los ángeles y sus contrarios, los demonios. Indudablemente, la narrativa castillopucheana está plagada de numerosos conceptos sacados del sentir religioso cristiano. Son, más bien, imaginarios religiosos trasladados a una acción narrativa donde queda diseñado el modo de hacer de los personajes trazados por Castillo-Puche y, en última instancia, esa búsqueda de la verdad por parte del hombre-escritor. Obviamente, también es destacable la diseminación de numerosas citas bíblicas así como la enumeración y descripción de un cuantioso número de espacios religiosos y obras de arte religiosas. Todo esto en cuanto al conjunto de sus narraciones; sin embargo, Castillo-Puche ha seguido un proceso muy largo para alcanzar su propia catalogación como “escritor” iniciándose en narraciones más breves, como cuentos, que publicaba en diversos periódicos y en los que se inclinaba al tratamiento bíblico de sus temas. Por ello, esta reinterpretación de los temas bíblicos no es novedosa en Castillo-Puche pues, ya desde muy temprano, escribió cuentos inspirados en pasajes bíblicos con nuevas interpretaciones. Las siguientes reseñas así lo confirman:

- A finales de 1941 publicó *Las navidades del año cuarenta en un rincón de Judea*²², texto en el que la acción tiene lugar siete años después de la muerte de Jesús. El pastor Benjosek, el más viejo de la comarca, cuenta a sus hijos, en el recogimiento de la paz familiar junto a la lumbre, el hecho del nacimiento de Jesús, del que él mismo fue testigo directo. Asistimos, por tanto, a una recreación del pasaje bíblico de la Epifanía, pero desde una perspectiva inédita, desde el punto de vista del primer pastor que tuvo acceso al pesebre en ese instante crucial. Enlazando con el personaje de la madre, aunque son escasas las líneas de que se compone este relato-estampa, sí hay espacio suficiente para describir la figura de la madre de Cristo con los más típicos rasgos y actitudes humanos.
- La figura de la Virgen madre aparece, ahora con otras connotaciones diferentes a las anteriores, en otro relato de Castillo-Puche: *Carta de Judas Iscariote a los suicidas*, publicado en 1945²³. En este texto, Judas, ante su inmediato suicidio, decide dejar escrita una carta para que toda la humanidad sepa las verdaderas circunstancias que lo han conducido a ello. Niega en ella que delatara al Maestro por dinero, al tiempo que le reprocha duramente el que no se ocupara más de sus discípulos, y especialmente de él, que es un hombre que ha sufrido mucho en el pasado, que ha sido maltratado por sus hermanos y por su padre, que no pudo conocer a su madre. Judas manifiesta en esta carta-relato que siempre quiso ser amigo de Jesús, pero que no tuvo valor para contarle sus secretos. Ante tal marginación, Judas decidió demostrar a todos que Jesús podría estar sometido a su voluntad. De ahí que le traicionara, aunque jamás quiso hacerle daño alguno. Judas, en el último tramo del relato se considera un predestinado al infierno. Cree que su historia ya estaba escrita. Vuelve a echar la culpa a su nacimiento, a su familia. La madre de Jesús es la única que no decepciona en ningún instante a Judas: “Solo María, la Madre de Jesús, parece que me miraba con un poco de piedad”.

Castillo-Puche adquirió todo este bagaje de conocimiento cristiano en una etapa de su vida en la que estuvo vinculado al estudio de la religión y con la que estableció lazos, empujado más por una vocación familiar que personal. En todo caso, este conocimiento dejó poso en su subconsciente y por ello lo utiliza en sus estructuras narrativas. Si se observa su totalidad

²² Diario *La Verdad*, 28 de diciembre de 1941.

²³ Diario *Línea*, 29 de marzo de 1945.

narrativa se podrá advertir que está salpicada bien de **personajes que llevan nombres pertenecientes al universo bíblico bien alusiones a citas o expresiones bíblicas**. Por encima de todas, la novela *Ja* es la más evidente tanto por el nombre bíblico de su protagonista como por lo que le acontece.

Como se verá en el siguiente apartado, “simbología nominal”, este personaje viene caracterizado por su nombre, desde el punto de vista etimológico y por su relación con el Jeremías bíblico. Por lo tanto, la presencia de este personaje da armazón a la novela y la convierte en un libro moderno, actual, del siglo XX, de un nuevo Jeremías de fuerte resistencia, perseverancia y sufrimiento. Las circunstancias lo han llevado a prisión, y desde la memoria se lamenta de no poder conseguir su objetivo, de no haber podido entregarse a su pueblo por la imposición de sus dirigentes. Extraordinario paralelismo, llevado a cabo por Castillo-Puche, en establecer un estado de lamentación. Símbolos los dos de la entrega del hombre a un orden superior renunciando a sus primeros instintos o raciocinios, anulación del ser humano sujeto a la imposición de unas circunstancias o unos imaginarios que aplastan. El ser humano no es más que un individuo débil y sumiso ante la omnipresencia de una religión impuesta que anula a quienes se revelan y el mismo pueblo acaba con él.

Otro personaje, ahora no con la peculiaridad de ser protagonista, sino de ser un personaje secundario, pero con una gran fuerza decisoria para el protagonista, es el hermano Gabriel de Sc. Este personaje remite directamente al arcángel Gabriel, que junto a Miguel y Rafael son enviados directos por Dios para cumplir misiones especiales. En el evangelio según San Lucas, Gabriel se aparece a Zacarías y luego a María para anunciar el nacimiento de Juan Bautista y de Jesús respectivamente. Por lo tanto es mensajero de Dios, encargado de llevar misiones de importancia. De la misma manera, el hermano Gabriel adquiere idéntica función: mensajero encargado de profetizar la caída de Enrique o, más bien, el motivo que desencadena toda la duda-reflexión que lleva a cabo Enrique poco después de entrar en el seminario y en el momento en que el hermano Gabriel, tras una caída al lado de Enrique, le dice: “—Y usted, ¿qué hace aquí?” (27); después de que este hermano haya vislumbrado la lucha interna que Enrique ya empezaba a entablar: “Era un rostro intenso y descarnado, que reflejaba un ascetismo feroz o una lucha agotadora” (25). Por ello, ¿de qué es símbolo el hermano Gabriel? Precisamente anuncia, es una llamada de atención sobre el descalabro vocacional que sufrirá más adelante el protagonista de la novela. Tiene, por lo tanto, esa marca profética de anuncio y cumplimiento de un destino inexorable.

Siguiendo con las figuras de los arcángeles y su carga simbólica de dedicarse a anunciar misiones especiales y ser enviados de Dios, encontramos ahora el nombre de los otros dos arcángeles, diríamos que de manera atenuada, en dos personajes secundarios de la novela *P40* como son Rafaela “la loca” y Miguelín. De manera atenuada porque uno de ellos lo encarna una mujer con el apodo “la loca”, sumergida en la locura desencadenada por la muerte trágica de su marido; y el otro, atenuado con el diminutivo cariñoso de Miguelín.

Miguelín es un personaje bastante paciente y prudente dentro de la galería de personajes en *P40*. Su juicio le hace valiente y el don que posee es el de “saber”. Dentro de la trama es el que razona, el que emite juicios de valor sobre la culpabilidad o inocencia de los demás; por lo tanto, simboliza esa sabia espera para que se cumplan los designios del destino o bien de un ser superior que castigará o premiará. Miguelín,

El dulce Miguelín, el fiel Miguelín, como Genaro le hubiera llamado, de poder hablar, era el que más sabía, pero también el que más callaba. Todo el pecho de Miguelín era un inmenso sollozo, pero su rostro conejil e irónico permanecía mudo y asombrado. Aquello, con toda seguridad, se iba a enredar. El *Penca* no iba a aparecer, puesto que ya no había aparecido por el almacén. Tampoco el negro Tomás aparecía por ninguna parte ni tenía su coche aparcado por allí. ¿Por qué habría caído Genaro, el que menos lo merecía? ¿Y por qué él tenía que estar enterado de *aquello* y sin poder abrir la boca, ni para bueno ni para malo? (...) Lo que más extrañaba a Miguelín era que nadie relacionara lo de Genaro con la ausencia de Muñoz, alias, el *Penca*. Al parecer ni siquiera se habían dado cuenta de que había faltado al trabajo. Pero ya se darían... (474).

Por otro lado, el personaje femenino que lleva por nombre el del arcángel San Rafael y apodada “la loca” simboliza sagazmente este oficio de curar. De la misma manera que el arcángel Rafael sanó a Tobías, desde el punto de vista físico, curándole de su ceguera para alcanzar un objetivo en un largo viaje, así Rafaela simboliza ese afán de curación de Genaro de un trauma que tiene que ver con la muerte de su padre y que lo martiriza rompiendo su molde de hombre digno o cobarde. Por otro lado, su presencia siempre le atormenta con el recuerdo de la muerte de su padre y la duda e incertidumbre de si fue un total cobarde o no. Y, por otro lado, esto le determina y le hace ser a él mismo cobarde e indeciso, siendo “la loca Rafaela” ese eslabón entre el pasado (guerra civil) y el presente (Dictadura) y que de alguna manera va curando las heridas de Genaro cada vez que está delante de él:

Al marido de la loca Rafaela lo habían fusilado en el mismo grupo en que tendría que ser fusilado el padre de Genaro si no hubiera tenido la ocurrencia de colgarse la noche anterior de los barrotes de su celda. La loca le recordaba por eso a Genaro un tema al que no quería volver pero al que siempre volvía para salir sin respuesta. ¿Habían comprendido los compañeros la actitud de su padre? Al no verlo en el pelotón aquella madrugada lo creyeron quizá vendido al enemigo. ¿Llegaron a enterarse de la verdad y supieron ellos los motivos? ¿Fue el de su padre un acto de valentía o de cobardía? (372).

Su presencia le molesta para sus objetivos pasionales con Elena pero, emocionalmente, le sana.

ME está construida sobre la masa simbólica religiosa, a pesar de apartarse del tema católico y ser una de las primeras novelas policiacas españolas. No el protagonista, que únicamente es nombrado una sola vez con el apellido del propio escritor, Castillo, sino otros tres personajes que tejen la urdimbre de la acción, remiten directamente a tres figuras bíblicas del Antiguo Testamento: Emmanuel, Isasi (Isaías) y Sara.

Tres personajes implicados en la misma operación “policiaca”: Isasi (Isaías) desempeña la función de protector del agente-protagonista y es el que en línea paralela lleva un cinturón de las mismas características que el portado por nuestro agente. Se convierte en mártir para salvarlo, precisamente llevando este cinturón. Simbólicamente representa al profeta Isaías, que personifica uno de los oráculos cristianos del Antiguo Testamento, pilar del fundamento de la religión y en particular de la judía, como es el anuncio de la llegada de Emanuel. Isaías fue uno de los grandes profetas judíos. Fue llamado al oficio profético en el año de la muerte del rey Uzías (Is 1:1; 6:1), alrededor del año 758 a. C. Ejerció su ministerio hasta el final del reinado de Ezequías (invasión de Senaquerib, 701-700 a. C.). Según esta tradición, fue condenado a muerte por haber osado decir que había visto a Dios (Is 6), y por haber comparado Jerusalén con

Sodoma y Gomorra (Is 1:9; 3:9). Otra tradición dice que fue muerto por haber contradicho con sus oráculos la Ley de Moisés. Poco importa por qué, lo que parece cierto es que murió, y se cuenta que, habiéndose refugiado el profeta dentro del tronco hueco de un cedro, el rey dio orden de serrar el árbol con él dentro. Es posible que sea a este hecho al que se hace alusión en Hch 11:37. Así, el Isasi de *ME* muere en extrañas circunstancias: “Extranjero muerto en circunstancias misteriosas” (67).

Por otro lado, Isasi da paso al personaje Emanuel “El judío”, que tiene como función la de puente o enlace en Estambul con su “jefe”. Viene simbolizando al Mesías, Salvador, un ser superior dentro de la operación que le incita al regreso, aun no teniendo noticias claras y evidentes de si ha concluido su misión o no. En cierta manera, simboliza la forma en que acogieron los judíos la llegada de Emanuel, que los incitaba a seguir el camino marcado a pesar de las dudas surgidas en los propios judíos:

No entendía nada. Cada vez veía menos claro todo lo relacionado con mi misión. Si Isasi era casi exiliado político español, ¿cómo era posible que hubiera muerto trabajando por mi misma causa? ¿Quién lo había matado? ¿Por qué el jefe ordenaba de un modo tan terminante mi regreso? Uno, cuando se entrega a estas misiones, ya sabe a lo que se expone. Unas veces tiene que aceptar felicitaciones sin haber derrochado ni ingenio ni valor, y otras tiene que resignarse a encajar amonestaciones que no merece (69).

Por último, entra en escena un personaje femenino, Sara, que no es más que un símbolo de la Sara bíblica (Génesis). De igual manera, es descrita con el canon de belleza físico perteneciente al siglo XX, delgada, rubia... pero, en un primer momento, inhábil e inútil para determinadas faenas físicas e intelectuales desde el punto de vista masculino del agente. Responde al tópico “guapa pero tonta” que queda desmontado al final de la novela cuando resuelve y finaliza la misión del agente con el intercambio del cinturón por la polvera. La Sara bíblica es conocida y resaltada por su belleza física. Casada con Abraham y estéril que, sin embargo, a la edad de 90 años concibió un hijo, Isaac. Sin embargo, había sido símbolo de belleza con una enorme fuerza de feminidad a pesar de ser estéril, es decir, “bella pero estéril”. Es el tópico “machista” bíblico en paralelo al tópico del siglo XX ya mencionado. Igualmente, el final de estas dos mujeres es paralelo y rompedor de tópicos: una consigue ser madre en edad insospechada y otra resuelve una misión, destinada a hombres, con soltura e incluso se transforma en la tutora del agente-protagonista: “Muchas gracias, pero salga pronto. Se lo aconseja su amiga” (75).

En la última novela de Castillo-Puche, *Rrr*, hallamos un personaje femenino que aunque es nominado con un hipocorístico, Lena, remite directamente al nombre Magdalena, y además simboliza claramente o designa metafóricamente a la Magdalena bíblica.

Nombre y personalidad caracterizan a ambas, pero además, de la misma manera que la referencia más destacada a María Magdalena está relacionada con la muerte y resurrección de Jesús, así sucede con Lena con respecto a Enrique: ella es la que le acompaña en este camino de autoconocimiento que le conduce a la resurrección espiritual y vocacional; ella es la que presencia este resurgimiento representado en la creación artística de Enrique, alzándose su obra en el emblema que simboliza al nuevo “Cristo” de la Teología de la Liberación y confluyendo en esta obra el ansiado desarrollo artístico perseguido por Enrique. Como no podía ser de otro

modo, es el canal de la prensa el elegido por Castillo-Puche para hacer explícita esta convergencia:

Me puse a mirar la prensa. (...) De pronto en la última página del *Messagero* vi algo que no podía creer. (...) Se reproducía una fotografía de mi retrato, aún no acabado, de Maldonado. (...) Era sumamente elogioso para el artista, aunque sin nombrarme. Se decía que así era como veía a Cristo un pintor español contemporáneo, un artista joven, y seguían los elogios. (...) Que así era como un Cristo histórico se convertía en un Cristo actual, porque la idea del Mesías Redentor era una idea que compartían muchos teólogos contemporáneos. (...) Se quería hacer de mi retrato un ejemplo de la vigencia de Cristo como inspirador de un artista moderno o posmoderno. Venía a decir también que hasta a los artistas más iconoclastas les llega la hora de la conversión (233).

ED es la novela juvenil que continúa la línea policiaca iniciada con *ME*. Así pues, Castillo-Puche la construye en 1995 sobre la base de otros tres personajes que remiten a tres figuras bíblicas también: José, Jesús y María, siendo José el protagonista y los otros, personajes secundarios con una tímida participación en la acción narrativa. El protagonista se implica en la resolución de un caso policial de interés general y social que no es otro que la identificación de unos terroristas que unos días antes llevaron a cabo un atentado en el que murieron tres componentes de una familia. Pareciera que esta labor social la tendría que ejercer un protagonista con el nombre de Jesús. Sin embargo, a la altura de 1995, Castillo-Puche parece inclinarse por el de José, de lo que se desprenden algunas connotaciones bíblicas que denotan cierto hastío en la supuesta confianza en un Jesús que, según Maximiliano García Cordero (1974: 154):

se define a sí mismo como el “Médico” espiritual de las almas, porque sabe que el corazón humano está enfermo de egoísmo, de sensualidad, de rencor, de odio y de envidia. (...) Solo la idea de lo eterno puede acallar sus profundas inquietudes (...). Por eso, exige a sus seguidores un espíritu de *renuncia* y de *ascesis* porque el reino de los cielos está en tensión y solo los esforzados entrarán en él” (Mt 11,12). (...) Y así el mensaje de Jesús supone una *teología de la cruz*, ya que Cristo asumió el papel de Redentor a base del sufrimiento y la muerte conforme a los vaticinios del “Siervo de Yahvé”, para luego resucitar glorioso con las cicatrices del vencedor, como aparece en la escenificación del Apocalipsis (Ap 5, 6).

Se trata de un Jesús bíblico poco activo, más íntimo y espiritual, como recoge García Cordero (1974: 156): “En efecto, Jesús se sitúa en una *perspectiva de trascendencia* y de eternidad radical, sin concesiones al *temporalismo de compromiso*. Y, así, cuando se le pidió que interviniera en la repartición de una herencia declaró: “¿Quién me ha constituido juez entre vosotros?” (Lc 12, 5).” Esta parece ser la pregunta que configura al Jesús novelesco de Castillo-Puche cuando lo describe José:

Mi amigo Jesús, por ejemplo, era muy fiel y buen amigo (...). Yo conocía a Jesús, tan bondadoso, tan reconcentrado, no tenía capacidad para la acción; su sentido de la justicia era de fuero interno, pero jamás se exteriorizaba ruidosamente, carecía de pasión y de indignación. Él pensaba que el terrorismo era una plaga que tendría que irse algún día como había venido, pero nada más (*ED*, 40-41).

Sin embargo, al final del siglo XX Castillo-Puche necesita un protagonista activo contra las injusticias sociales, un líder comprometido con el terrorismo, con el abuso de poder, con la falta de castigo, implicado directamente con los asuntos de su tiempo y espacio, con su ahora y con su presente porque el Jesús del cristianismo

no vino a dar lecciones de *gobierno político*, ni siquiera de *ética social*, ya que es ante todo un *Profeta* que urge la conversión de los corazones con vistas al Reino de Dios “que no es de este mundo” (Jn 18, 36). Por lo tanto, su mesianismo no tiene nada que ver con los sueños *temporalistas* de su tiempo. Para él la situación política de su pueblo, sometido a los invasores extranjeros, es un *hecho* sin trascendencia espiritual dentro de la “historia de la salvación”. Sin duda que era consciente de muchas injusticias sociales y políticas de su tiempo, pero no se considera protagonista, ni mucho menos líder *comprometido* en la marcha de la “ciudad del mundo”. Por eso no quiso intervenir en el reparto de una herencia (Lc 12,14). Es que Jesús tiene una *perspectiva de eternidad*, y la vida terrenal es solo el marco y la ocasión para hacer méritos para ganar la *vida eterna*, lo “único necesario” (Lc 10,42). Esta misma actitud de evasión sistemática la adoptará en el campo *político* cuando dictamine sobre la licitud de dar tributo al César (Mt 22, 21) (García Cordero, 1974: 168-169).

Por ello, el protagonista llevará el nombre de José y aludirá al José del Antiguo Testamento, a Yahvé. Tendrá las connotaciones de “Dios añadirá” o aquellas otras que están en relación con la necesidad de la “existencia” de una continuidad de la actividad divina sobre los hombres. En todo caso la necesidad de esta actividad divina se lleva a cabo con actos sobre el propio individuo y sobre la sociedad y es lo que persigue el protagonista castillopucheano:

No sé si he dicho ya que por algo yo he decidido estudiar la carrera de psicología²⁴, en la que pienso incluso doctorarme, y es que siempre he pensado que en esta disciplina se puede uno dedicar con cierto éxito a los demás. (...) Entonces me concentré en la intención de estudiar y estudiarme por dentro como hombre, tratando de ser guía y orientación para otros (...). Lo que nunca me entrará en la cabeza es esto del terrorismo (...). Habría que analizar por dentro las mentes de estos comandos y de los individuos que los componen, y estudiar sus psicologías profundas, (...) cómo pueden matar incluso a niños, como esta Griselda que aparecía en traje de primera comunión en el periódico. Recuerdo que cuando vi por primera vez la foto de esta criatura se me quedó su mirada incrustada en la retina y más aún en el alma, como si ella me estuviera pidiendo ayuda. Por supuesto, parecía pedir ayuda al mundo entero, a la sociedad toda, esta preciosa niña que había sido recogida en una bolsa de plástico y enterrada como un montón de sueños rotos (ED, 11-12).

El personaje secundario María aparece tímidamente en la obra de Castillo-Puche vinculado a la figura de una monja con atributos fraternales y protectores, como corresponde al personaje bíblico. Es la encargada, ocasionalmente, de cuidar a la tía del protagonista en su viaje de regreso a Madrid: “Yo la buscaba (a tía Liberata) en las ventanillas pero ella ya estaba en el andén medio protegida o ayudada por una monja que incluso le llevaba la maleta. Tía Liberata me presentó a la monja como la hermana María y yo las besé a las dos” (ED, 31). Tanto el nombre como el oficio de monja corresponden al mundo católico presente en la narración configurando una sociedad todavía ingenua y esperanzadora. Así, la imagen de la monja aparece con cierta insistencia y siempre desprendiendo candidez e inocencia. Por ejemplo cuando José visualiza al terrorista en la estación sentado al lado de dos monjas “por cierto, parecían las personas más ingenuas y felices del mundo” (12) o bien, cuando realiza el viaje en tren a La Navata “dos monjas iban consultando un mapa de la Autonomía y buscando en él unos puntos que llevaban apuntados en un papel” (84).

Siguiendo con las alusiones a personajes bíblicos, citas o expresiones, la narrativa castillopucheana es sumamente fecunda revelando, una vez más, esa sinergia hacia el tema

²⁴ En la edición de 1995, Murcia: Terra Nova (Eclesiástica) esta palabra y sus derivadas aparecen siempre sin p-.

religioso, no solo como cuestionamiento, sino como universo que le ofrece la malla sobre la que teje su estructura narrativa. En este caso, concretamente, sus personajes narrativos hacen referencias explícitas a citas bíblicas o tienen como libros de cabecera libros bíblicos o utilizan expresiones determinantes en el mundo litúrgico cristiano. Veamos unos ejemplos.

El santo Job es aludido en el prólogo de *P40* y también el “Libro de Job” es lectura de cabecera de Enrique, el padre del protagonista de *Cmh* (80). E incluso, hay una alusión al acervo bibliográfico cristiano: *La imitación de Cristo*. En *Hp* se convierte en lectura recomendada por Sor Paula al hijo de Trinidad (Cosme) durante su encarcelamiento por matar al cura don Luciano: “Cuando me quise dar cuenta, ya tenía el Cristo de la monja, un Cristo entre negro y dorado, igual que el que le ponen [*sic*] a los muertos” (685). Y siguiendo con la misma novela, hay una alusión directa a la actitud hipócrita y falsa de don Luciano recriminada por su sobrino Lorenzo, quien para ello utiliza la expresión “tiene vendida su alma al Becerro de Oro” (562), donde este es un símbolo del dinero, que es el leitmotiv de la novela. El dinero es el nuevo ídolo de la sociedad moderna como lo era para los antiguos israelitas paganos.

Igualmente, en la novela *Cmh* se emplea la alusión al “Vía Crucis” para indicar el camino pedregoso que lleva un hombre después de abandonar el Seminario, cargado de dudas: “Como todos los que dejan el seminario, no había hecho más que inaugurar su Vía Crucis” (564). También está presente la alusión a la mujer de Lot cuando se refiere a Elvira (prostituta que se convierte en “novia” de Julio). Castillo-Puche hace una comparación para referirse a ella: “Parecía una estatua de mármol o de sal” (212). Efectivamente, la mujer de Lot se convirtió en estatua de sal, en castigo divino por su curiosidad, mientras el resto de su familia abandonaba el lugar asediado por una guerra, según el *Deuteronomio* 29.23, donde se relata la destrucción de Sodoma y Gomorra conjuntamente con Adma y Zeboím.

En las primeras páginas de *Ev* encontramos una alusión bíblica directa convertida en símbolo de revelación. Es el canto del gallo (289). En la Biblia tenemos cuatro relatos, pues Mateo, Lucas y Juan solo mencionan un canto del gallo, mientras que Marcos pone en boca de Jesús las palabras: “En verdad te digo: Hoy tú, sí, esta noche, antes que un gallo cante dos veces, hasta tú me repudiarás tres veces”, y luego las repite al relatar lo que sucedió (Mc 14:30, 72). Es en la novela castillopucheana símbolo premonitorio de la negación de Luis por parte de los heculanos que buscan ser los motores de la venganza en el brazo de Luis, escondidos en sus casas y negando su relación con él, pero azuzando el ambiente vengativo.

Siguiendo con *Ev* encontramos toda una simbología en relación con la muerte y la resurrección. La muerte solo provoca muerte. Por eso hay que dar paso a la esperanza, a una nueva vida sin muerte: “Dejad a los muertos que entierren a los muertos”. “Ahora es la hora de los vivos. Ya llegará la hora de los muertos...”. “Al tercer día...” (492).

En *Sc*, Castillo-Puche juega con el estado ambivalente de la conciencia de su protagonista, Enrique, ante las dudas sobre su vocación sacerdotal durante su estancia en el seminario. ¿Realmente tiene vocación sacerdotal o más bien se siente empujado por su madre? En un juego de monólogo interior, Enrique, usando las palabras latinas de la liturgia de la ordenación en la página 247, se adelanta a este momento.

Desde el punto de vista temático se diría que esta novela tiene una continuidad en *Com*, en la que cuatro seminaristas se sitúan en el momento preciso de su ordenación. Esta

novela abre con un cita bíblica, Isaías, 53-7: “Angustiado él, y afligido, no abrió su boca; como cordero fue llevado al matadero; y como oveja delante de sus trasquiladores, enmudeció, y no abrió su boca”. Símbolo de obediencia plena y aceptación de un destino infranqueable, no divino en la novela, pero sí un destino impuesto al protagonista Alfredo por la familia, por la madre.

Las dotes de escritor de Alfredo, uno de los protagonistas, le llevan a representar, al comienzo, un pieza teatral “anticlerical” que lleva por título *Bienaventurados los que sufren*, haciendo referencia a las Bienaventuranzas cristianas e intentando, por otra parte una labor intertextual con un folletón de Castillo-Puche escrito en la temprana fecha de 1943 y publicado en el periódico *La Verdad*, de Murcia, el 15 agosto y titulado *Bienaventurados los que sueñan*²⁵. En resumidas cuentas, las Bienaventuranzas, que aparecen relatadas en Mateo y Lucas, aunque no con el mismo número, no son una imposición cristiana sino una invitación formulada al estilo hebreo: dos miembros rimados cada una de ellas, en las que en el primero se señala una virtud u opción; en el segundo, el premio o promesa correspondiente. Todas ellas miran al futuro con esperanza liberadora y resumen la enseñanza de Jesús y el sentido de su vida. Contrastan con los valores limitados que están en uso en las sociedades humanas y parece que se acercan más a los preceptos de la Teología de la Liberación, poniendo el foco en los pobres y en el interior del ser humano que no vive únicamente para sí mismo.

En otro momento de la novela, y siguiendo en la obra escrita por Alfredo, una obra literaria dentro de otra obra literaria, su protagonista dice: “Yo no soy digno, yo no soy digno” (19), palabras que se emplean en la liturgia para indicar nuestra situación pecadora frente a la humildad de Jesús: “Señor, yo no soy digno”. Son palabras pronunciadas cuando Jesús ha prometido ir a curar al criado del centurión y este ha contestado: “Señor, no te molestes; yo no soy quién para que entres bajo mi techo; dilo de palabra y mi criado quedará sano”.

En *Com* se encuentra otra alusión bíblica correspondiente al momento anterior a la crucifixión de Jesús, cuando este dice: “Señor, aparta de mí este cáliz” (Lc 22, 39-42). En la novela, cuando Alfredo hace memoria de su pasado se acuerda de Tomasa, mujer con la que mantuvo relaciones sexuales cuando cursaba tercero de Filosofía y se encontraba en la vendimia. Ve ahora a la mujer como bestia y como traidora de su alma y en un intento de arrepentimiento suplica (como Jesús): “Señor, aparta de mí los recuerdos abominables...” (66), porque son estos recuerdos los que le persiguen y los que le aumentan su libido. Pero continúa con las acusaciones hacia la mujer en general para considerarla, según los Santos Padres: “La mujer es cepo de obscenidad, (...) engendro de Satanás” (67). Así aparece en el Apocalipsis, como gran ramera y montada en una bestia. Alfredo considera a la mujer como la bestia (188) acechante y por lo tanto está totalmente relacionada con la consideración de Roma en el Apocalipsis: mujer meretriz, prostituta y representada como una bestia.

En *Cmh* (116), se encuentran más alusiones a citas de la Biblia con las que Castillo-Puche juega: “El que quiera perder su vida la perderá” (177), sacada de Marcos, 8-36; Mateo, 10-39; Lucas, 17-33; Juan, 12-25, quedando latente siempre ese mensaje bíblico de entregar la vida a cambio de preservar su alma (Marcos, 8-36: “¿De qué le sirve a un hombre ganar el mundo entero y perder su alma?”).

²⁵ Varias décadas más tarde González-Grano de Oro la incluye en el apéndice de su obra (1983: 361-388). Nuevamente, Belmonte Serrano la recupera en el n.º 2 de la revista *Hécula* (2010: 8-42).

La alusión a otro personaje bíblico es manifiesta en la novela *Ja* cuando trata de definir a Justo. Para ello utiliza el símil con Judas: “¿No era este el gesto de Judas? ¿Y no será este un traidor, un Judas, por vía doble?” (346). De todos es conocido por qué ha pasado al imaginario colectivo el Judas bíblico, convirtiéndose en epónimo de traición (Mateo, 26-47; Marcos, 14-43; Lucas, 22-47).

Hay alusiones también a dogmas religiosos como el de la Santísima Trinidad²⁶. Por ejemplo, en la novela *ED* cuando el protagonista se refiere a la unión con sus amigos, que curiosamente se llaman Jesús, José y Rosendo: “Nos llamábamos y nos llaman “el trío”, “el triunvirato” y hasta algunos “la Trinidad”...” (43). En *Hp* este dogma aparece encarnado en el personaje masculino Trinidad, que es desheredado porque no renuncia a su afiliación política y es el padre de Cosme, que matará a don Luciano, el consejero de la herencia de don Roque. Pero ya en la cárcel aceptará la religión católica, ahora con una visión más esperanzadora enfocada en el perdón y encarnada en la figura de don Sixto. En la misma novela encontramos la alusión al *Ecce homo* en dos ocasiones, una en la página 554, donde está la imagen plasmada en una estampita incluida en una carta entre monjas. Quizás sirva como recordatorio del verdadero valor o del verdadero sentimiento de la religión cristiana, pues esta alusión remite directamente a *Ecce Homo* (“este es el hombre” o “he aquí el hombre” en castellano), que es la traducción que en la Vulgata latina se dio al pasaje del Evangelio de Juan (19:5) que en el griego original es ἰδοὺ ὁ ἄνθρωπος (*idoù ho ánthropos*). Se trata de las palabras pronunciadas por Poncio Pilato, el gobernador romano de Judea, cuando presentó a Jesús de Nazaret ante la muchedumbre hostil a la que sometía el destino final del reo, puesto que él *se lavaba las manos*, o sea, eludía su responsabilidad (Mt 27:24). Salió Jesús, llevando la corona de espinas y el manto de púrpura, cuando Pilato les dijo: ¡He aquí el hombre! La escena sucede tras la de Cristo atado a la columna, la flagelación y la coronación de espinas (en otros evangelios, el orden de estos hechos es diferente).

Este pasaje del Evangelio ha sido motivo de obras pictóricas de Tiziano, El Bosco, Durero, Rubens... en las que en algunas aparece Jesús atado a una columna. A este elemento se refiere nuevamente en *Hp* el narrador para referirse a una acción de uno de los personajes, Periquín, que tras recibir la herencia de don Roque abandonó su antiguo oficio de curtidor de pieles por el de agricultor: “A aquel caño de agua que inundaba constantemente el pozo le colocó un motor que sacaba un brazo de agua tan gordo como la columna del “Ecce Homo” (589).

En *Lmp* hay referencias al olivo, a la rama de olivo (142), justo cuando el protagonista visita a la astróloga Dora Segrelles para consultar su futuro, como signo de superstición. Fue en el huerto de los Olivos donde Jesús oraba y meditaba frecuentemente que era llamado también Gethsemaní, que significa “prensa de aceite”. El olivo está unido al drama del Calvario. Así esta rama de olivo apretada en la mano de Enrique aventura su futuro camino del Calvario para llegar al autoconocimiento a través de caminos interiores que le derivarán hacia el mundo artístico. Pero también se nombra explícitamente en la página 184 a la figura de Satanás, que tiene como emisarios a los murciélagos (sinónimos de demonios), en la carta que le escribe a Palmira avisándola de la llegada del mal.

²⁶ La Trinidad es el dogma central sobre la naturaleza de Dios de la mayoría de las iglesias cristianas. Esta creencia afirma que Dios es un ser único que existe simultáneamente como tres personas distintas o hipóstasis: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo.

Por otro lado, en la narrativa castillopucheana se encuentran citas bíblicas correspondientes a la nueva Teología de la Liberación que se hacen explícitas en *Rrr*: “un mundo nuevo requiere una Iglesia nueva” (191), que viene inspirado en el libro revelador del Apocalipsis de la Biblia: Las Siete Cosas Nuevas. Apocalipsis 21:2 - 22:1 Un cielo nuevo | Una tierra nueva | La nueva Jerusalén | La nueva comunión | El nuevo templo | La nueva luz | El nuevo Paraíso | Y Castillo-Puche continúa, en la misma novela, apostando por entenderse con este libro bíblico usando la imagen de Roma como símbolo de prostitución, no solo física sino ideológica: “Roma meretriz de meretrices” (212).

Los símbolos con connotaciones bíblicas en la escritura castillopucheana son Roma, el incendio y la noche. Además de contribuir al desarrollo narrativo de sus novelas se convierten en auténticas imágenes que delatan una búsqueda de entendimiento clave de una realidad inminente que hunde sus raíces en los clichés de la religión cristiana.

Roma, a lo largo de la historia de Occidente, ha sido bastante emblemática y simbólica. Caracterizada con el sobrenombre de “la ciudad eterna”, aparece en la literatura de Castillo-Puche como símbolo que contribuye a surtir efectos cambiantes en la visión que los personajes tienen de la realidad. Aparece de manera tímida en su inicial novela *ME* cuando el agente-protagonista hace escala en Roma para alcanzar su destino, Estambul. Curiosamente, se trata de dos ciudades que en el pasado tuvieron una cierta similitud, puesto que con Constantino, que, luego de numerosas luchas internas, centralizó nuevamente el poder y, con el edicto de Milán del año 313, se permitiría la libertad de culto a los cristianos, empeñándose él mismo en darle fortaleza a la nueva religión: hizo construir diversas basílicas, consignó el poder civil sobre Roma al papa Silvestre I y fundó en la parte oriental del Imperio la nueva capital, Constantinopla, la actual Estambul.

Estas dos ciudades, y de manera más firme Roma, están enclavadas en un proceso de autoconocimiento del protagonista castillopucheano. Si en la inicial novela de Castillo-Puche es un lugar de paso, una escala hacia el destino definitivo, ya aparecen pergeñados los atributos de esta ciudad, totalmente distorsionadora en el proceso de autoconocimiento de todo protagonista castillopucheano: “Salí en avión hacia Roma. Tuvimos una travesía algo tormentosa. (...) Esta vez iba a estar en Roma solo unas horas. Este bache no estaba calculado en mi plan. (...) Pensaba irme a la cama después de tomar una cena ligera y una taza de café” (7). El protagonista, en cierta manera, intuye que esta ciudad o lo que pudiera suceder en esta ciudad podría actuar como revulsivo a su conducta, y así es cuando se deja arrastrar por su conocido Carpe y el grupo que le acompaña, dispuestos a representar una obra de teatro teniendo como escenario la ciudad de Roma: “No hacía muy buena noche. Las calles de Roma estaban medio desiertas. Brillaban las luces sobre limpio pavimento de las calles como las candilejas de un teatro que se hubieran quedado encendidas después de la representación. Roma parecía un escenario vacío” (9). Es en este escenario donde chocará con una joven pelirroja americana, Livia, que le incitará a deseos carnales fuera de su matrimonio además de que pondrá a prueba si realmente es óptimo para su custodia del cinturón. Se perfilan aquí determinados elementos que vienen a simbolizar esa Roma “meretriz” bíblica, pero digamos de forma algo velada y tímida, como es ese arrebató que siente de besar a Livia. Recuerdo que Livia es una joven americana pelirroja que tiene por misión desequilibrar al protagonista:

Estábamos sobre las colinas, sentados sobre unos bancos de piedra. A la izquierda se destacaba la cúpula de San Pedro, como un cucurucho de papel que un niño dejara abandonado en un jardín. (...) A mi lado estaba la pelirroja. Yo creí que ella lo estaba esperando y, sin

pensarlo demasiado, me dispuse a besarla. No sé realmente por qué hice aquello. Tampoco podía figurarme que reaccionara ella como reaccionó. El caso es que me clavó las uñas en la cara; en la barbilla principalmente. Me hizo una carnicería (15-16).

Lo que culminará en la última novela, *Rrr*, de manera osada e intensa. Ahora Roma recibe todos los atributos de la ciudad ya presentida en la Biblia y es símbolo de todo ello y además, ahora no es ciudad de escala, sino destino del protagonista Enrique, donde la ciudad y lo que en ella suceda contribuirán al descubrimiento de sí mismo:

Era la hora de comenzar algo nuevo, desprendido del artista medio frustrado y huido que había sido hasta entonces, me sentía capaz de pintar de verdad y de dejar de ser el humorista alegórico y macabro que había sido y como era reconocido en los círculos madrileños. Dicen los psicoanalistas que uno no se cura sino saliendo fuera de uno mismo, y esto era quizás lo que me estaba sucediendo, que Roma me sacaba del ensimismamiento, me arrastraba, me absorbía y me daba la vuelta como se hace con un calcetín, Roma solivianta y enardece, relaja y conmueve. Esta Roma vibrante del coloquio y del disimulo, la Roma de la paloma y de la serpiente, la Roma del pez y del búho. (...)

Dicen que el que va a Roma pierde la fe aunque no tenga mucha que perder. A mí, si me quedaba algo de fe era de la herencia temerosa que me había legado mi madre, pero esta cuestión yo quería creer que me preocupaba poco. (...) Siento que hay en mí más amor que fe y si hay algo de esperanza es por no defraudar la memoria de mi fanática familia, de mi madre sobre todo y también, quiero reconocerlo, por un rescoldo de miedo. Un artista o al menos aspirante a serlo, tiene que ser independiente, casi diría que algo anarquista, y sobre todo tiene que pasar como ser solitario y si tiene alguna religiosidad será esa que está más honda y más invisible que todo lo que luce y ciega en el deslumbrante carnaval litúrgico de la Iglesia, de las iglesias todas.

Este viaje a Roma quería ser para mí, ante todo, un incentivo para mi oficio, hasta diría que un curativo para mi salud mental (12-13).

La dualidad, la ambigüedad, la ironía, etc., desembocan en el símbolo, matizan la escritura de esta novela y suponen una lectura atenta en la que es imprescindible el desciframiento de continuos códigos culturales, continuas intertextualidades literarias y bíblicas, así como continuos juegos verbales.

El primer elemento destacado de esta peculiar obra de arte es el título. No es una etiqueta escogida al azar, sino un título emblemático que recoge tres elementos con los que juega formalmente, insertos en una enumeración cerrada y que despiertan en el lector toda una carga de tópicos literarios y bíblicos. Roma y sus connotaciones van a ser el marco físico y literario-bíblico por el que deambulará Enrique: “Qué cosa, esta Roma ramera y romera, ciudad de los papas, pero también de las putas, de los mafiosos, lo mismo masones que católicos, la ciudad de los gatos y las ratas, alero para las palomas y tantas veces subterráneo para ladrones” (11).

Castillo-Puche combina estos tres términos fonéticamente similares y dispares conceptualmente: “Roma” no solo es el espacio físico sino también el espacio mítico de la novela, con toda la carga connotativa adquirida a lo largo del tiempo; “ramera” es sinónimo de prostituta. Ya San Isidoro de Sevilla (S. VI-VII) en *Etimologías* u *Orígenes* recoge: “*Ramus ad ianuam appensus corpus vendibile significat*: una rama colgada a la puerta significa cuerpo a la venta”; y “romera”, que es de Roma, aunque tiene también la acepción de “peregrino” por ser el lugar de las primeras peregrinaciones a esta ciudad como cabeza de la Iglesia. Bajo esta

original forma Castillo-Puche hace alarde del lenguaje ambiguo, dual e incluso irónico y vincula dos tópicos consustanciales a esta ciudad desde hace siglos: la “Roma meretrix” pagana fustigada por Juvenal, la cristiana de Dante, la renacentista del Saqueo y de *La Lozana Andaluza* y de César Borgia; y la Roma de los peregrinos o romeros, católica-ecclesial-pontificia. Además, estos dos tópicos son envueltos por la imagen que presenta la Biblia de “la gran ramera”²⁷.

Vengo aludiendo continuamente a lo largo de este estudio al enorme conocimiento que poseía nuestro autor yeclano de los textos bíblicos, inevitablemente fruto de sus años de seminarista. Así lo demostró en distintas novelas y cuentos por medio de alusiones o incluso reinterpretaciones de algunos pasajes bíblicos, como ha quedado señalado más arriba. Es en sus últimos años de escritor cuando se decanta por la simbología y el tono profético del libro del *Apocalipsis*, recurriendo a él para la configuración de su ideario fantástico e incluso, más allá de ayudarlo en la configuración literaria de sus visiones, este libro y su carácter profético, como ya ha quedado mencionado también, le aporta esperanza en sus últimos años vitales, pues el *Apocalipsis* no es una obra de carácter destructivo. Antes bien, es un texto que ante todo, alienta a la esperanza segura de que la verdad de Dios prevalecerá sobre todos los males de la tierra.

Ahora bien, Castillo-Puche además de servirse de estos tópicos va más allá, da una vuelta de tuerca al sentido último de su escritura y utiliza la metáfora para reconocer que la ciudad de Roma es la prostituta del *Apocalipsis* y esta adquiere, en los albores del siglo XXI, el mismo significado aplicado ahora metonímicamente a los representantes de la Iglesia católica. Así, *Rrr* está estructurada sobre la metaforización de la prostitución espiritual de los miembros de la Iglesia y para ello Castillo-Puche no podía elegir otra ciudad distinta de Roma: sede de la catolicidad representada por el Vaticano y por otro lado capital del arte. Incluso hace un guiño al lector cuando pone en boca de Enrique este supuesto desconocimiento del símbolo de Roma: “A ratos me parecían brujas, famélicas y depravadas brujas de la Roma meretriz de meretrices, y yo trataba de recordar quién la había bautizado así, porque alguna vez lo había oído o lo había leído” (212).

Por otro lado, el fuego o incendio está presente en la narrativa castillopucheana de dos formas, como símbolo de destrucción y como símbolo de renovación. Una forma hace alusión a un fuego físico manifestado en un incendio, el incendio de Santander en *Sc*:

²⁷ Ap 17,1-7. (1) Entonces vino uno de los siete Ángeles que llevaban las siete copas y me habló: “Ven, que te voy a mostrar el juicio de la célebre Ramera, *que se sienta sobre grandes aguas*, (2) con ella fornicaron los reyes de la tierra, y los habitantes de la tierra se embriagaron con el vino de su prostitución”. (3) Me trasladó en espíritu al desierto. Y vi una mujer, sentada sobre una Bestia de color escarlata, cubierta de títulos blasfemos; la Bestia tenía siete cabezas y diez cuernos. (4) La mujer estaba vestida de púrpura y escarlata, resplandecía de oro, piedras preciosas y perlas; llevaba en su mano una copa de oro llena de abominaciones, y también las impurezas de su prostitución, (5) y en su frente un nombre escrito –un misterio–: “La Gran Babilonia, la madre de las ramera y de las abominaciones de la tierra”. (6) Y vi que la mujer se embriagaba con la sangre de los santos y con la sangre de los mártires de Jesús. Y me asombré grandemente al verla; (7) pero el Ángel me dijo: “¿Por qué te asombras? Voy a explicarte el misterio de la mujer y de la Bestia que la lleva, la que tiene siete cabezas y diez cuernos”. Jeremías había hablado de forma muy similar a esta visión, a los caldeos cuando anunció la caída de Babilonia, que representaría para Israel el regreso del exilio (Jer 50,38; 51,13). Por su parte, el profeta Nahum había amenazado a Nínive por crímenes similares a los de la “célebre ramera” de este pasaje, y también la tachó de ser una ciudad “prostituta”, contraponiéndola a Israel, la esposa de Yahveh (Na 3,4). En esta misma tónica nos habla el autor del Apocalipsis. La única ciudad contemporánea a este libro que puede recibir este título por su persecución a los fieles a Dios y sus pecados, es Roma. Más adelante el mismo autor dará claves irrefutables sobre su referencia a la capital del Imperio Romano. Ap (17-18) *Y la mujer que has visto es la Gran Ciudad, la que tiene la soberanía sobre los reyes de la tierra*. Alusión clara y concreta a Roma, la capital del Imperio más poderoso del tiempo en que fue escrito el Apocalipsis, y que por su gran expansión ejercía soberanía sobre una gran cantidad de pueblos.

Centellearon en la imaginación de Enrique, de un modo palpable, las palabras tremendas del Apocalipsis, todo lo patético que había leído del proceso escatológico, las horribles profecías, los versos lamentosos, los ángeles flamígeros y apoteósicos, la caída de los cometas, la lluvia de sangre, la temible inmersión de los hombres y las ciudades en la caverna del océano o en las entrañas de la tierra (179).

Este fuego hace su aparición en un momento decisivo de la trama de la novela, cuando el protagonista, joven seminarista, decide irse a Santander para practicar una vida alejada del seminario. Entonces cree que este fuego es un mandato divino de castigo por su acción. Pero también a partir de este incendio Enrique se renueva y toma conciencia de lo que quiere ser; un nuevo bautismo con el que se renacerá a otra vida: “Yo a la verdad os bautizo en agua; pero viene uno más poderoso que yo, de quien no soy digno de desatar la correa de su calzado; él os bautizará en Espíritu Santo y fuego. Su aventador está en su mano, y limpiará su era, y recogerá el trigo en su granero, y quemará la paja en fuego que nunca se apagará” (Lc 3: 16.17).

Este dato ya fue observado por Juan Manuel de Prada (Belmonte y Castillo, 2003) que lo pone en relación con el sentimiento de duda que manifiesta el joven seminarista Enrique que, entre otras cosas, se siente atraído por las mujeres:

Hay un momento extraordinariamente dramático en el que Enrique abandona el seminario y viaja a la ciudad, donde va a tener una aventura erótica que no se va a consumir, pero que lo va a arrojar a ese abismo de desesperación en el cual la vocación: romper sus vínculos con el seminario. En ese viaje asistimos a una situación bastante sórdida para la época: entra en un cabaret y traba relación con una mujer de la vida que lo lleva a su piso. Se declara un incendio que va a interrumpir esa situación de expectación que le produce la inminencia del pecado y tormento de la sordidez de la situación; un incendio que se va a convertir en la metáfora del cataclismo espiritual que el protagonista está viviendo. En ese momento vemos cómo la mujer se convierte en una especie de encarnación del demonio según la tradición judeocristiana. Y vemos también cómo el protagonista en cierto modo es un ser indefenso, incapaz de elegir su camino, de ser zarandeado por las tormentas de la vida, de criatura desvalida y abocada a esa fatalidad de elegir entre una vocación sacerdotal queda manchada por la caída en el pecado, que va a abocar al protagonista a la decisión final que ya no es lo que fue y la llamada a la voluptuosidad que le ofrece la mujer (237-238).

Igualmente, hay alusiones a incendios localizados geográficamente en la página 74 de *Com* o en *Cmh* cuando su personaje recrea episodios de la guerra civil y hace mención a un incendio en Cartagena: “Por encima de los montes por donde cae Cartagena se vieron fogonazos (...). El bombardeo duró varias horas, casi toda la noche” (176), donde también hay un encuentro con una mujer: “No sabía yo lo que era una mujer y sentía un gran miedo por su descubrimiento”. Fuego y mujer aparecen parejos, destrucción y renovación. La promesa de Juan el Bautista de ser bautizados con el Espíritu Santo y fuego aún hoy es válida para nosotros. El cumplimiento de la misma se lee en Hechos capítulo 2 (Hechos 2: 1.4).

Las mujeres son, por lo tanto, otro símbolo recogido en la narrativa castillopucheana (en algunas novelas) que representan lo dañino, el pecado, como en el Antiguo Testamento, representado en Roma, como se advertirá más adelante y como se señalará en el estudio de *Sc* y *Com*, en las que a sus dos protagonistas, Enrique y Alfredo, la tentación carnal, sexual, reflejada en la mujer los domina y surte en ellos los efectos que van en contra del voto de castidad; e igualmente escribe Juan Manuel de Prada (Belmonte y Castillo, 2003):

Enrique se enamora de todas las mujeres en general. La mujer llega a ser una especie de encarnación del pecado mismo, de encarnación de una turbadora posibilidad de un mundo distinto, más sensual, más voluptuoso, alejado de los cilicios y de los ayunos que impone su vida sacerdotal. Llega un momento en que el personaje se enamora de mujeres desconocidas, escribe cartas a mujeres desconocidas y se enamora de la chiquilla que va al seminario a realizar labores domésticas. En definitiva, la mujer se convierte en metáfora de las tentaciones del mundo (238).

Por otro lado, en *Com*, Castillo-Puche hace una cierta parodia o burla del fuego interno, el fuego del Espíritu Santo, con la alusión al paráclito en el momento de la masturbación de Alfredo: “líquido obsceno, fuego lúbrico de la carne era la contradicción ignominiosa...” (43-44). Juega con el sentido de “consolador” que se le atribuye en la religión cristiana, que consuela a la Iglesia y fomenta su santidad. En el caso de Alfredo, ¿cómo se consuela? Efectivamente, a través de la actividad sexual totalmente reprimida por el voto de *cingulum castitatis* y llevando a un extremo desmesurado esta acción. Por lo tanto, lo está denigrando, está poniendo en evidencia tanto un dogma religioso como uno de los votos que debe cumplir el sacerdote católico. Castillo-Puche cuestiona este voto en los nuevos sacerdotes que acaban en la locura, como Alfredo, o acaban cometiendo actos sexuales con niños (Cosme), los que curiosamente en la actualidad se están conociendo.

Muchos de los momentos claves de la narrativa de Castillo-Puche transcurren durante “la noche”. Por ejemplo, nos podemos preguntar: ¿por qué la mayoría de la acción de *Lmp* se desarrolla por la noche? Y ¿por qué la novela acaba con una cierta revelación? Se puede decir que la noche es el momento propicio para las grandes revelaciones del autoconocimiento, como le sucedió a Jesús: “Y pasó la noche orando a Dios”. “La noche” es tiempo de revelación e intimidad. La oración es apertura hacia lo desconocido. El contenido de esta oración lo descubrimos “cuando se hizo de día” y entonces elige a doce para que estén siempre con él y puedan continuar su misión (Mateo 5, 1-11).

Así, el personaje de *Lmp* encontrará su propia revelación interior en ese momento del día (crepúsculo) porque es también el momento en el que se produce el sueño. Y a las afueras de su ciudad, en un grupo de chalés. El telón de fondo de este acontecer siempre será la noche o la hora del crepúsculo, ese momento del día que genera confusión, que aporta la duda al conocimiento, donde la claridad no difiere de la oscuridad y donde afloran los monstruos y fantasmas escondidos en las recónditas almas: “siempre tenía que ser por la noche o al menos a esa hora tardía del crepúsculo, cuando las larvas del infierno se dejaban caer de los oscuros techos, de las infectas vigas, de los inmundos rincones” (152).

El protagonista de *Lmp* asegura: “Mi mundo es una conciencia en vigilia” (173), lo que nos lleva a relacionar el simbolismo de la noche con el del sueño. Y a través del sueño, como símbolo de revelación, se expresan los miedos y temores, se expresa ese temor a ser juzgado, el temor a la muerte... Pero también al percibirlos se conocen como formando parte de uno mismo y ayudan al autoconocimiento y, por lo tanto, son también símbolos de revelaciones, como sucede en la novela kafkiana *El proceso* (1999: 96-100), en la que se recrea la condena a muerte del protagonista: “-Reo es de muerte” (99), se dice en el matadero.

Incluso a través de la noche, del insomnio, del sueño, como esos personajes bíblicos que encontraban su propio destino en las determinaciones que les enviaba su Dios y contribuían a que supieran cuál era su función en la vida, así a través del propio sueño realiza su peregrinaje

Enrique en *Lmp*: “Cuando se trazan líneas y se enredan en jirones fatídicos, cuando se revuelven las entrañas en un insomnio de ira, dentro de la noche ciega como la pupila de un dios moribundo, ¿qué se persigue, qué cuenta, qué queda? Acaso y bien acaso, un soplo loco de identidad perseguida” (192). De la misma manera las pesadillas surgen y rebrotan en Pepico al comienzo de la noche en *El libro de las visiones y las apariciones* (en adelante *Lva*).

En *Lmp* es relevante como escenario del Juicio Final de Enrique dentro de una pesadilla “el matadero” (96-100), sobre todo en la página 99, donde se podría establecer también una relación interdisciplinar con el cuadro de Giotto “El Juicio Universal”.

Por otro lado, ya en el título de la novela *Com* está presente la idea de sacrificio que unos seminaristas (ovejas) sienten camino del sacrificio (matadero). El matadero es símbolo de sacrificio y entrega, lugar de ofrendas que arranca del paganismo de la Antigüedad clásica y retoma el Antiguo Testamento, cuando Yavé pide a Abraham el sacrificio de su hijo. En la cita de Isaías encontramos al Cordero en el capítulo 53, versículo 7: “...como un cordero fue llevado al matadero, y como una oveja que enmudece delante de sus esquiladores, tampoco él abrió su boca”.

También en esta prolífica narrativa se encuentran algunos personajes que encarnan papeles atribuidos a determinadas figuras bíblicas como son:

-La figura del pastor y por lo tanto del rebaño, presente en novelas como *Ob* y *Com*, hunde sus raíces en la metáfora bíblica de la labor pastoral que todo sacerdote debe seguir para convocar a su rebaño, que no es otro que el conjunto de sus feligreses.

La figura del pastor en *Ob* es patente. Se trata de una novela construida sobre la metáfora de “Jesús, el buen Pastor”. El protagonista, precisamente, abandona España (País Vasco) para marcharse a ejercer de pastor en el condado americano de Idaho. Se tratará de una forma de pastoreo muy solitaria y algo arriesgada donde tiene que salvaguardar la vida de las ovejas tras un tránsito complicado. Tendrá la compañía de otro compatriota suyo que asumirá el estatus de antagonista, Chaume, y que a Castillo-Puche le sirve para destacar quién es el buen pastor (según las enseñanzas bíblicas) y quién no lo es. Juan 10:11: “Yo soy el buen pastor; el buen pastor da su vida por las ovejas.” La Biblia utiliza el término “pastor” para hablar de buenos líderes. Pero el Pastor por excelencia es uno solo. Nos muestra que el corazón del líder es de sacrificio, de servicio, no egoísmo:

Yo soy el buen pastor. El buen pastor da su vida por las ovejas. El asalariado no es el pastor, y a él no le pertenecen las ovejas. Cuando ve que el lobo se acerca, abandona las ovejas y huye; entonces el lobo ataca al rebaño y lo dispersa. Y ese hombre huye porque, siendo asalariado, no le importan las ovejas. Yo soy el buen pastor; conozco a mis ovejas, y ellas me conocen a mí, así como el Padre me conoce a mí y yo lo conozco a él, y doy mi vida por las ovejas (Juan 10:11-15).

Bajo este símbolo están contruidos los personajes de Chemari y Chaume en *Ob*, sobre todo en la tercera parte: “Dos pastores muy distintos”: “Se nota que Chemari está preocupado. (...) Es su grey” (178-179). Chemari les pone nombre a las ovejas: “Maribelcha” (181). Mientras que para Chaume: “El ganado no era más que una masa pestilente de cuerpos obstinados. (...) El celo y la envidia que sentía por él, lo pagaba el ganado” (182). “Chaume se topa con la oveja coja, la que hirió de una pedrada, y le da un puntapié. Su perro le mira como

espantado” (193); “Es como si notara en él cierta capacidad de fingimiento, de doblez. (...) Lo come la envidia, la ambición, las ganas de quitarse de pastor” (205); “Ahora es cuando empiezo a pensar mal de tu compañero. Pues aun cuando no esté haciendo nada malo, ha dejado el ganado solo en una tarde infernal” (364); “Desierto del cordero” (119); “Chemari ha rogado: - Gran Dios, Señor de los pastores: (...) y las ovejas al sentirse dominadas exageran cada vez más la docilidad y el respeto. (...) Hay momentos en que Chemari, aun en medio del peligro y del miedo, se siente feliz, omnipotente, inatacable” (414-415); “Pero también el rebaño parece estremecerse de gozo animal al pisar esta tierra nueva y fecunda” (431), que recuerda la salida de los judíos de Egipto, y que tiene que ver con la Primera epístola de San Pedro: “Apacentad la grey de Dios” (60:5:1 - 60:5:11).

E incluso utiliza también la imagen del cordero y el borrego, concretamente en esta novela, para comparar a los vascos, que destacan por su disciplina y obediencia: “parecemos borregos” (29) y “Son mansos como corderos, son disciplinados como borregos, son fuertes como toros, son tercos como bisontes” (33). O cuando los pastores descienden del avión “como rebaño” (25 y 27) y caminan por el aeropuerto: “Chemari acercándose al grupo ha dicho: - Parecemos borregos” (29).

Las figuras del rebaño y el cordero llevado al sacrificio son las que dominan en la narración de *Com.* Castillo-Puche quiere hacernos entender cómo la vocación de cuatro seminaristas es entendida como sacrificio:

La vocación había consistido en vivir descoyuntado y dividido en una cruz de muchas aspas. (...) La vocación había sido siempre un campo rotulado de carteles con “vedado” por aquí, “vedado” por allá como si la vocación fuera una incursión orgullosa en la entrega y en la renuncia total a la vez, ya que se hacía obligado condenar de antemano precisamente el mundo que se intentaba salvar. (...) Los seminaristas, (...) en pugna constante entre los dones y las gracias del Espíritu y las pasiones terrenales. (...) Obediencia animal, como la de las ovejas al pastor. A veces lo que tenía que ser docilidad era servilismo ciego y lo que aparecía como rectitud no era sino acomodación y cautela (13).

La transformación del hombre seglar en sacerdote se produce con el ósculo del obispo. Dejan de ser ovejas descarriadas para pasar a formar parte del rebaño de Dios: “Del arrenal baldío al frondoso vergel. (...) Ya no somos los mismos. El hombre viejo no ha dejado la piel siquiera. (...) Como reses grabadas a fuego con unas huellas inconfundibles, indelebles, imperecederas” (231-233).

También la comparación de los cristianos reaccionarios que no piensan, que no analizan su situación y de ahí la similitud con el “borrego” como símbolo de animal que no tiene decisión propia: camina formando parte de la masa, no piensa porque camina por donde va el rebaño. Así, en *P40*, cuando las pretensiones de Olimpia respecto al negro Tomás eran: “hacer de Tomás un borrego. Llevarlo a misa, con los curas...” (312). Y, curiosamente, en *Hp* encontramos un personaje apodado con el sobrenombre “El borreguero”, que acaba internado en un manicomio tras recibir la herencia de don Roque, pues se propuso “hacerse rico, pero rico de verdad” (588), y, sin embargo le dio por hacerse republicano cuando era rico: “ahora que el Borreguero comenzaba a aburguesarse y se había liberado de las privaciones, le diera por sentirse republicano” (591). Este personaje está configurado con pinceladas de cierto determinismo de su herencia genética; como persona que no puede cumplir sus expectativas y, en consecuencia, como borrego que debe formar parte del rebaño al que pertenece: si te sales de

ese redil encuentras el castigo, y el castigo fue la muerte en forma de suicidio, ahorcándose, como se recoge en la página 592.

-La figura del ángel. Esta figura es frecuente en la narrativa castillopucheana, evidentemente en unas novelas más que en otras. El ángel es una figura que corresponde al universo bíblico y toma la función de “enviado de Dios” con misiones importantes o en algunos casos de “protector”. En una de sus últimas novelas, *Lmp*, Castillo-Puche lleva a cabo toda una catalogación jerárquica de aquellos. No habla de ellos desde la perspectiva de enviados o protectores, sino que los utiliza para hacer un guiño paródico y criticar la cara externa de la Iglesia reflejada en don Amadeo y el lugar donde vive. Es muy importante percibir el juego irónico que introduce Castillo-Puche en la denominación de las urbanizaciones de su espacio narrativo: “Tenía que volver a la colonia de los Serafines, que no sé de qué mente más diabólica que angélica podía haber brotado la idea de poner este nombre a aquella urbanización. (...) Hay quien disfruta poniendo confusión en las palabras, acaso porque confundiendo las palabras se confunden también su ejercicio, su función y su fin” (54).

Elige para ellas nada menos que nombres que pertenecen a la jerarquía angelical²⁸, demostrando otra vez sus conocimientos teológicos y resaltando la de mayor importancia, la colonia de los Serafines²⁹ donde reside don Amadeo, correspondiente a la de mayor escala en dicha jerarquía: “A continuación ya venían las colonias angélicas, porque no estaba solamente la de los Serafines, sino que más allá, como serpientes de verdor que se muerden la cola, se esparcían otras colonias con nombres parecidos, como la de los Ángeles Custodios y la de los Arcángeles” (55).

Por lo tanto, esta ordenación es símbolo de la jerarquía eclesiástica, envenenada y presentada con nombres angelicales pero que no son más que bestias o demonios por dentro. En todo caso, esta inclinación hacia la figura del ángel la hace patente en la denominación de su última trilogía *BHA*, donde Castillo-Puche pone en relación dos elementos totalmente antitéticos, bestias y ángeles, confluyentes en el término central, hombre. Por lo tanto, las novelas pertenecientes a esta trilogía inacabada, pues falta la tercera, versan sobre estos dos elementos desde la propia visión del hombre. Dentro del hombre habita una bestia (demonio) y un ángel. Como adivinamos en *Lmp*, esta temática angelical cobra una fuerte presencia. Sin embargo, esta inclinación por el tema angelical no es novedosa en Castillo-Puche, sino que se puede observar en su primera narración *Bienaventurados los que sueñan*, donde con una incipiente prosa rica y sensorial, con ecos de Miró, escribe pasajes como los siguientes recogidos por Antonio Crespo en “Una novela desconocida de Castillo-Puche”:

²⁸ En el Cristianismo, el término ángel hace referencia a la categoría superior de las nueve en que tradicionalmente se dividen los seres angélicos. De acuerdo con los teólogos cristianos de la Edad Media, los ángeles están organizados en varias órdenes, o coros, angelicales. La clasificación más influyente fue creada por un autor desconocido cuyas obras nos han llegado atribuidas a Dionisio Areopagita, por lo que es conocido como Pseudo-Dionisio Areopagita, y expuso su doctrina angelológica en su libro *La Jerarquía Celeste*. Según esta obra, los nueve coros angélicos, agrupados en tres grupos, son serafines, querubines y tronos (primer grupo); dominaciones, virtudes y potestades (segundo grupo) y principados, arcángeles y ángeles (tercer grupo).

²⁹ Los serafines están en la cima de la jerarquía y rodean el trono de Dios; son de color rojo y su atributo es el fuego. Los querubines simbolizan la sabiduría divina y son de color azul y oro. Los tronos representan la justicia divina y llevan toga y bastón de mando. El segundo grupo es responsable de los elementos naturales y de los cuerpos celestes. Las dominaciones llevan corona y cetro. Las potestades ordenan las operaciones que los espíritus superiores ejecutan en los inferiores; también llevan corona y cetro. Las virtudes se refieren a la Pasión de Cristo y llevan a veces flores o símbolos de María. El tercer grupo establece la relación con la humanidad. Los principados protegen a las naciones, los arcángeles son mensajeros de Dios y los ángeles protegen a los seres humanos.

Todo el oro de aquella tarde de verano ha caído en la frente de Adela en una escarcha de divinas bellezas. Las nubes transfiguran las palmeras en ángeles. (...) Amanece un día tan remiso como si estuviera hecho de algodón. Nubes blancas como si el cielo fuera un perfecto fanal empañado en el vaho de los ángeles (1986: 81-84).

Pero dentro del espectro angelical, destaca también la figura del ángel rebelde, representado unas veces en la estatua del altivo ángel que preside el cementerio en *Sc* o incluso reflejado en la caracterización del mismo protagonista Enrique, en su rebeldía de no aceptar una vocación impuesta. También Alfredo (*Com*) es un ángel rebelde que desafía una norma impuesta que le conducirá inexorablemente a la caída en el abismo del pecado, arrastrado por esos sentimientos de culpa.

Por otro lado, siguiendo con la simbología del ángel y su amplio abanico de situaciones, se puede hablar de la figura del ángel en contraposición a la del demonio, o monstruo o bestia. Volviendo a la novela *Com*, su protagonista Alfredo enloquece justo en el momento de ser ordenado sacerdote porque sus inclinaciones hacia el sexo son más fuertes que la contención que le exige el voto de castidad, lo que le lleva a ingresar en un manicomio con la siguiente reflexión: “y no es lo peor este asalto como del demonio una lucha entre el ángel y la bestia de cada ser humano” (288). Aunque esta idea está enmarcada en el contexto de la presión que ejerce el seminario en un seminarista (289) es evidente que es extensible a todo ser humano en el contexto de su vida, y así, dando un paso más, Castillo-Puche lo establece en la última trilogía “Bestias, hombre, ángeles”, mostrando esta dualidad del ser humano, en el que anidan tanto la bestia como el ángel y, por lo tanto, todo símbolo se interpreta también por la exigencia de convivencia con su contrario.

Por ello, todo ser humano a través de un viaje introspectivo e interior y a veces onírico se enfrentará a sus demonios para dejar que aflore el ángel, y así parece quedar explicado este título tan simbólico que se muestra bastante expresivo tanto en lo formal como en el fondo, es decir, la estructura sintética de tres elementos en forma de enumeración ascendente hacia el tema religioso. La colocación central del elemento “hombres” vuelve al clásico concepto griego del mundo, según el cual el antropocentrismo sería la virtualidad que da sentido al mundo. Así, este elemento central es el que estructura la serie porque es el hombre, primero desarrollando un proceso de reflexión profunda que le lleva más que a desprenderse, a reconocerse en sus “fantasmas, miedos, terrores...” (*Lmp*, 1986) y que se identificaría con el elemento “bestias” puesto que a través de un mundo onírico, donde los límites entre realidad y fantasía no están claros, se entrecruzan y hacen aflorar todo un mundo de seres, animales y monstruos que siempre han existido, pero que ahora se despiertan. Una vez asumido este reconocimiento, el mismo personaje (protagonista-narrador-autor: los tres uno, pero independientes al mismo tiempo), amparado bajo el elemento “hombres”, inicia una búsqueda “de identidad” presentada en forma de aventura viajera que culminará nuevamente en un reconocimiento de sí mismo por medio de dos planos: religioso el uno y vocacional, el otro. El final de esta segunda novela (*Rrr*, 2004) es abierto, al igual que el de la primera, ofreciendo la esperanza de culminar el proceso de formación en una tercera novela (la que cerraría la trilogía) y que se identificaría más con el elemento “ángeles” y la acercaría al tema religioso. Castillo-Puche se ha inclinado por el concepto de “Formación”, pues sabe que la formación o solo es posible en la utopía o es un camino inevitablemente trunco y malogrado, en consonancia con el mismo transcurrir vital. Es por ello, creo, por lo que proyecta el desarrollo de esta trilogía hacia las figuras de los ángeles, pues estos son la proyección perfecta de lo humano. Estos, los ángeles, serían el elemento al

que se adscribiría la tercera novela y que la dotarían de la ansiada perfección humana, que indudablemente no existe porque se dejaría de ser hombre para ser Dios.

Es cierto que para este fin Castillo-Puche despliega, sobre todo en *Lmp*, otra figura que tiene que ver más con lo mítico, como es el murciélago, frente a la figura del ángel. El murciélago como símbolo de demonio y que Castillo-Puche utiliza para demonizar a don Amadeo, un ministro de Dios en la sociedad de su tiempo, que con su crítica trata de restablecer una nueva visión de esta religión. Sus personajes son profetas de una nueva religión y al protagonista de la novela le obsesionan los murciélagos, pero estos, con toda su inmundicia, señalan a un colectivo que Castillo-Puche conocía muy bien. De la misma manera que Quevedo plaga de imágenes su soneto hiriente y sarcástico “Érase un hombre a una nariz pegado” así Castillo-Puche, en el trasunto simbólico que es su protagonista, evoca en la imagen del murciélago a un cura con la sotana levantada; imagen, por cierto, que repite en la siguiente novela, *Rrr*: “Cuando se juntaban muchas sotanas yo los veía como una bandada de murciélagos” (223-224).

Los murciélagos que aparecen en este libro revoloteando torpemente sobre la casa de otro ser no menos simbólico como es don Amadeo representan para Gemma Roberts (1990) “Una ruptura con la divinidad y un cuestionamiento del proyecto mismo de la creación divina y del vínculo del hombre con lo sacro” (99). Además:

Los murciélagos y los otros monstruos de la imaginación demente y del sueño adquieren así una dimensión crítica social, en la medida en que dichas imágenes privadas, propias de la subjetividad culpable, se encaminan a desenmascarar la farsa angelical (el chalé de don Amadeo se halla en la colonia llamada de los Serafines) de la moralidad pública. La voz de la locura, la inestabilidad de la conciencia, se levantan frente a un mundo social asentado en la autocomplacencia y en la ilusión (otra forma de locura) de unas ideas y unos valores estimados como absolutos, inmovibles, invulnerables (102).

Lawrence Farrell (1989: 125) considera que estos murciélagos son “un símbolo del demonio”, con lo que se puede añadir que Castillo-Puche aplica esta connotación al murciélago y a la propia institución eclesiástica. Unos años antes de *Lmp*, las descripciones tan significativas de las visiones del niño protagonista de la *TL* evidencian la relación contrapuesta de los demonios frente a los ángeles:

Yo veía enrollado al demonio a los pies de mi cama, aunque a veces, no una vez sino muchas, también había visto, y casi palpaba, ángeles como besos pasmados sobre un vidrio precioso y transparente, debajo del agua clara de los regatos, ángeles sentados como niños en el portal de doña Cesárea, esperando algo, quién sabe qué, ángeles que al alba volaban desde el dintel carcomido de la ventana al cuerno brillante de la luna, pasando por las crines foscas y recortadas del cerro del castillo (*Lva*, 55).

Y unos años también antes, en el desarrollo de su novela *Hp*, el murciélago ya está presente, quizás como representante del demonio, pero indiscutiblemente como elemento, dentro de la superstición, de mal agüero cuando un personaje está en la cárcel: “Yo no es que sea supersticioso, pero ya llevo dos noches que se cuela un murciélago en la celda..., y eso parece que no puede traer nada bueno” (686); e incluso en *Cmh* se encuentra una alusión al murciélago, en la página 100.

El desarrollo de muchas de las novelas de Castillo-Puche se ampara en conceptos que, aunque pertenecen al mundo del ser humano, no dejan de hundir también sus raíces en la doctrina cristiana.

Pasión, expiación, muerte, resurrección son conceptos sumamente importantes en la tradición cristiana que toman rasgo de identidad sobre todo en dos trilogías castillopucheanas: *TL* y *BHA*. Así, sus personajes sufren en torno a un “viaje” introspectivo buscándose a sí mismos, bien por medio del sueño, bien por medio de la memoria para tratar de conocer y derribar sus fantasmas y poder redimir sus culpas. Los personajes mueren, pero no padecen una muerte física, sino que mueren de esa anterior vida para renacer a una nueva. Resucitan a una existencia más esperanzadora.

Dentro de la *TL*, concretamente en *Cpn*, se produce un proceso de sacralización de la madre. Se trata de un proceso en donde es posible encontrar los elementos propios de la pasión y muerte de Jesucristo que conocemos a través del Evangelio, del que Castillo-Puche extrajo no pocos elementos y metáforas. En esta novela, en el instante en el que Clara, la madre de Pepico, comienza a morir tiene una serie de visiones: por todas partes comienza a ver unas “moscas gordas, devoradoras” (165), insectos que son producto de las muchas muertes que en aquellos momentos y por causa de la guerra se están produciendo. El simbolismo es evidente. La madre, antes de precipitarse en los senderos de la muerte, manifiesta, a través de esa visión que la acosa, el horror que ha de significar esa guerra. Al ver que la madre va empeorando con una rapidez vertiginosa, deciden llevarla a Murcia. Mucho de subida al monte Calvario tendrá este viaje que se hace interminable. Conforme van acercándose a la ciudad el sufrimiento de la madre va en aumento: Murcia se convierte en la esponja de hiel y vinagre que la madre, como Cristo en la cruz, tiene necesidad de llevar a su boca.

Un último detalle que considero interesante es la relación que se produce entre el estado de salud de la madre y el tiempo atmosférico, rasgo que, asimismo, tiene un origen evidentemente bíblico, más bien apocalíptico, al igual que el incendio que acaece en Santander en la novela *Sc*.

Sin embargo, es el propio Pepico, protagonista niño-adolescente-joven de esta trilogía, el que sufre en su propia configuración esta serie de procesos en el viaje hacia Murcia y hacia la muerte de su madre. Asimismo, situándonos en su última trilogía inacabada, *BHA*, se materializan sus temas constantes, sus obsesiones y miedos. Se trata de una indagación profunda, una vuelta de tuerca a la gran obsesión de su vida: el ser humano y su relación con el catolicismo. Transmite todo un mensaje de gran relevancia: la importancia de la paz interior del ser humano; sin embargo, nos topamos con un personaje que sufre un gran desasosiego interior, repleto de miedos, temores, cobardías..., necesitado de un asidero resistente que le aporte paz interior. Sus enormes dudas de hombre, rodeado de hombres en la realidad y de bestias y monstruos en su interior, quedarán acalladas con la llegada de un álter Cristo, una religión limpia y clara, basada en la caridad y los valores universales, como el perdón, que indudablemente será anunciada por esos ángeles que proclaman *nuevas llegadas*.

Será ahora un joven protagonista, Enrique, quien derive hacia su propia resurrección después de llevar a cabo un escalofriante viaje iniciático de búsqueda. Este es el primer paso de esa ascensión en *Lmp*, que no es definitiva:

Me parecía dejar atrás un mundo maldito y me sentía como si verdaderamente fuera a emprender una aventura capaz de renovarme y de darme una nueva piel, una nueva vida; el aire que dejaba atrás era un aire corrompido, espeso y tétrico, y había como un aura de frescor en el aire que entraba por las ventanillas del taxi. ¿Puede un viaje romper con el pasado, puede un nuevo país, un nuevo paisaje proporcionar un cambio tan profundo que no empiece a ser otro? Me sentía capaz de renacer, de recomenzar, pero eso sería una ilusión pasajera. Allí estaba yo, en el fondo del taxi, y era yo mismo, mi pasado iba conmigo, acaso mi futuro también (179).

Este proceso culminará en Roma, la ciudad donde se resuelven las inseguridades de Enrique, tanto amorosas como profesionales y religiosas, para volver hacia Madrid con miedo, pero renacido. Vuelve a Madrid acompañado de su angélica, como la califica Enrique: “ella había sido para mí un ángel en Roma” (274), reconociendo que Roma ha sido para él “una advertencia, acaso la experiencia más aleccionadora de mi vida” (173).

La expulsión del paraíso es otro concepto que se percibe en Genaro, protagonista de *P40*, donde no existe la posibilidad de una verdadera reivindicación, ni política ni social, y por qué no, personal, bajo una visión pesimista de la vida en esta época de Castillo-Puche. Surge un paradigma de vida superior que hace resaltar por contraste la fragilidad del protagonista. La novela está articulada sobre los parámetros que marcan los sentimientos de expulsión. Expulsión de un paraíso ideológico que con el tiempo se ha corrompido y que tiene que ver con la ideología comunista, por la que Genaro luchó en la guerra civil y por la que estuvo preso. Esta ideología es representada ahora por unas personas incapaces de luchar por el obrero y Genaro, que no ha sabido superar la derrota política y, curiosamente, salió de la cárcel por una bula (23), percibe esta situación y sus sentimientos se intensifican en su fuero interno cuando ve, paralelamente, el crecimiento de un nuevo ciudadano instalado en su ciudad: “toda esa ciudadanía seriada y anodina del norteamericano en tierras de misión” (19). Los americanos forman parte de una clase social burguesa en pleno contraste con otros supervivientes del “Madrid mísero y acogedor” (17) que son los basureros: “Genaro miraba con aldeana coquetería aquel ejército en derrota de los basureros, que cruzaban mohína y avergonzadamente junto al lujo” (93).

Estos sentimientos de expulsión le abocan a desarraigarse ideológicamente y convertirse en “una especie rara casi ya desaparecida: la del soñador anárquico y morbosos, la del agitador frío” (49) que tratará de hacer su propia lucha, pero que, al mismo tiempo, se sentirá atraído por formar parte de aquella clase burguesa.

Los representantes de esta nueva ideología desnaturalizada le exigen fidelidad y obediencia a Genaro, que él no acepta y lleva a cabo su propia revolución en forma de resistencia. Los americanos eran para él aquellas personas que habían traído pobreza moral a los españoles (madrileños). Estos no solo eran pobres económicamente, sino que estaban doblegados por el servilismo: “Allí no se veía ningún español, salvo los que iban vestidos con el mandil marrón y llevando paquetes...” (106) o “Casi todos los americanos (as) llevaban al lado a un español vestido con un mandil horrendo color chocolate, que les portaba los grandes paquetones...” (92). Por lo tanto, todo lo que desprende esta clase social solivianta a Genaro y los culpa de que el único móvil que mueve a Madrid sea el dinero. Dinero que incluso es necesario para llevar a cabo su revolución: “sin dinero no se puede hacer nada, y mucho menos una revolución” (140). Por lo tanto, Genaro no va a ser un revolucionario dirigido (142), sino que quiere encontrar en los seres más marginados la célula de su revolución: “De entre los basureros podía salir una buena célula. (...) Eran tipos de filosofía propia. (...) Los

basureros eran unos seres dignos de lástima, solo posibles en un país miserable y atrasado, sucio y pobre” (98-99).

Estas dos clases sociales tan dispares coinciden en un sentimiento: “basureros y americanos, igual de infelices, igual de borregos” (100). Los dos se mueven dentro de una masa manejable, al igual que el partido del que aparentemente forma parte Genaro, que sí sobresale por su individualismo, enfrentado a un sistema.

Llama la atención que sea Pascualete (Pascual), el basurero, quien ponga cara y acción a esta célula revolucionaria, instigada por un anarquista con tendencia burguesa: “Genaro, casi sin darse cuenta él mismo, se estaba convirtiendo en un señorito...” (352). Él le servirá como apoyo logístico: “porque yo lo que quería decirte es que todos los sábados debes de hacer un viajecito al almacén para llevarte restos de cosas...” (306-307). Se convierte en símbolo de este otro concepto religioso como es la Pascua, cuando se celebra la liberación de la esclavitud (Éxodo). Será, por lo tanto, un impulsor de estos ideales de salvación de los más oprimidos que se ha impuesto Genaro.

Igual que Adán y Eva expulsados del Edén (este es el nombre del bar adonde acude Genaro buscando esperanza, como se observa en la página 130) por no mostrar fidelidad y obediencia al mandato de Dios sufren como castigo la muerte, el dolor, la vergüenza y el trabajo, Genaro encontrará la muerte en manos de un camarada político, el “Penca”, mientras la vida fluye en el barrio de Corea.

El concepto del ideal de Paraíso o Jardín del Edén y en consecuencia la felicidad y la verdad venía estando reflejado en el ideario político de las ideas de izquierdas, comunistas, pero estas, poco a poco han ido contagiándose de otras más cómodas y baratas, sin implicación en defensa de los desfavorecidos en los nuevos tiempos industriales de la década de los 60. Así, este personaje se siente expulsado de su ideario y desemboca en el anarquismo tratando de buscar la verdad. Pero, más bien, es un desterrado por no someterse a las normas de obediencia y fidelidad, pues la dualidad humana le inclina también hacia la tendencia burguesa.

Ev (aunque originariamente Castillo-Puche la había titulado *La guerra ha terminado*) está articulada sobre un concepto simbólico dentro de la tradición cristiana que se recoge a lo largo de la Biblia y no es otro que el perdón. No un perdón en un sentido plano, sino el perdón como elemento dual del dilema venganza o perdón. De la misma manera que la base de la religión cristiana es el perdón, la base de *Ev* es este sentir. El sentimiento de perdón nace casi instintivamente en Luis cuando lo que le marca su sociedad es la venganza por la muerte de sus familiares durante la guerra civil, como si fuera una consigna que tiene que cumplir: “El deseo de justicia es una cosa que la llevamos todos en el corazón y no es un mandato que haya de cumplirse por consigna” (345).

Aunque es Luis quien no consuma esa venganza a la que se siente empujado por los hecumanos y es aquel personaje que se debate en ese dilema, tenemos que mencionar al arcipreste o sacristán don Roque porque él, como representante de la Iglesia Católica, será quien hará este planteamiento y marcará el camino de la novela: “Si queremos que Dios nos perdone, tenemos que perdonar” (350). Él es el símbolo iniciático de este concepto religioso convertido en forma narrativa, él es el primero que con este discurso se abre paso ante el hermetismo de

esta sociedad española de posguerra tan ávida de venganza y de cumplimiento de esta: “Esperaban que sobre aquellos restos yo alzase la amenaza de algún juramento terrible” (365). Sin embargo, esas palabras iniciales de don Roque irán abriendo la duda en Luis y le llevarán a tener pensamientos tan cristianos como “Pensé que únicamente en los que habían sufrido más podían surgir ideas y sentimientos de comprensión y hasta de perdón” (430).

Perdonar y olvidar, esta es la consigna de la nueva sociedad ¿o de la reciente religión?, nos podríamos preguntar. Una nueva religión que ya empieza a atisbarse en la figura del cura Fabián de *Ev* y que tendrá una continuidad hasta llegar a la figura de Maldonado en *Rrr*. Esta consigna brota desde lo más profundo de su ser y de su subconsciente para aportarle paz y esperanza: “La voz de dentro, una voz que era la voz de mi madre, robustecida por miles de voces indescifrables, pero amigas... “Estate quieto, olvida, (...) perdónalo todo”. (...) Todo mi ser comenzaba como a renacer a la esperanza...” (489).

El hombre es bueno y malo al mismo tiempo y de la extrema maldad puede pasar a la bondad más sublime. En la experiencia moral del hombre existe la lucha perenne entre destino y voluntad. Estos conceptos del bien y del mal alcanzan su más exacta expresión en la designación bipolar de angelismo y diabolismo, sociedad heculana-Luis (individuo). Aunque en *Ev* se aprecia con más aplomo esta consigna cristiana, Castillo-Puche la diseminará por otras novelas, como en *Hp*, añadiéndole virtudes como el arrepentimiento.

Si bien es cierto que *Ev* es la novela por antonomasia del “perdón”, en otras, en *Hp* vuelve a haber un acercamiento a esta virtud tan cristiana, pero tan humana. Este sentimiento da sentido a la entrañable pareja de herederos, Juana y Frasquito, que después de vivir rozando la miseria, se ven por fin con un montón de billetes tras la venta de la viña recibida en herencia de don Roque. Al llegar a casa, tras el viaje de vuelta, Juana, que se ocupa de transportar el dinero, se da cuenta de que lo ha perdido. Entonces Frasquito, dentro de su desesperación, tiene que hacer un ejercicio de perdón hacia su mujer: “Vislumbraba ya cierto arranque de perdón generoso para Juana” (616).

La misma novela se teje sobre un concepto tan cristiano como es el pecado capital de la avaricia enfrentado a la virtud del cristianismo, la caridad. En *Hp* se plasma la pasión por una herencia que demuestran los familiares del fallecido don Roque, e incluso este personaje es símbolo de esta avaricia de amasar bienes. Por otro lado, el destino se impone a veces a la voluntad individual, poniendo en evidencia la flaqueza del dinero y revelando la moral cristiana. No se trata únicamente de la pasión por el dinero, sino de algo más específico como son las consecuencias de recibir ese dinero sin ganarlo con el sudor de la frente de cada uno, como enseña uno de los principios cristianos³⁰. Por lo tanto, esta pasión por el dinero destapa otros sentimientos e, incluso, determinados traumas escondidos en el subconsciente de los personajes. Por ello, aunque concretamente se centra en este pecado capital, la novela está sometida a la concepción del término “capital”³¹ y por lo tanto la obra se somete a la estructura de los siete pecados capitales, que son una clasificación de los vicios mencionados en las primeras enseñanzas del cristianismo para educar a sus seguidores acerca de la moral.

Por ello, el término “capital” es aplicado al pecado o vicio de la avaricia que evidencia otros como el engaño, la envidia, la hipocresía, matar... y también la soberbia (536) e incluso

³⁰ Dios castiga a Adán y Eva con la expulsión del Paraíso por tomar la fruta prohibida.

³¹ De *caput*, *capitis*, “cabeza”, en latín. No se refiere a la magnitud del pecado sino a que da origen a muchos otros.

acciones relacionadas con un pasado bastante opresivo. “El dinero es la maldición” (500): esta es una aseveración colocada al principio de la novela, donde ya se toma conciencia de que ese amor hacia el oro no conducirá a buen puerto. Como a mal puerto llegó el hijo de Trinidad, que mató a don Luciano, que se opuso a que recibiera su herencia por formar parte su padre de la Casa del Pueblo. Además, ligado a este problema, se encuentra otro político. Castillo-Puche caracteriza a su personaje con rasgos políticos de ideología comunista y a la vez con rasgos religiosos católicos. Se trata de un personaje que repudia lo material y se siente decepcionado de sus correligionarios: “Maldigo la herencia, el dinero, a los comunistas... después de una guerra...” (688). No es sino una nueva manera de entender la religión cristiana que se asemejará a la todavía no nacida Teología de la Liberación. Esta adicción surge en el contexto de una sociedad (Saruste=Hécuba) donde “al culto frenético de los muertos se añadía la idolatría terrible por el papel escrito conteniendo la historia de una última voluntad” (527).

A lo largo de la historia, los cristianos han tenido que estar atentos a todos los símbolos que su sociedad les brindaba para poder descifrarlos. Castillo-Puche, que nunca ha renunciado a su fe, aunque sí ha puesto en evidencia una determinada praxis de la religión católica que no compartía, ha estado también muy atento a estos símbolos; además, no solo como un ciudadano del mundo que busca el camino de su fe, sino con un tono más personal y percibiendo esa realidad cargada de símbolos desde dentro de su religión, debido a su faceta de seminarista, que por otro lado, le sirvió de catalizador de esas praxis tan cuestionadas por él mismo. Así pues, nuestro autor yeclano, podríamos decir, adquiere el papel de profeta del siglo XX, en cuanto a cuestiones religiosas se refiere, puesto que muchos de los asuntos que él evidenciaba en su narrativa formaron parte del “orden del día” que se llevó a cabo durante el II Concilio Vaticano (1959), acontecimiento fundamental de la historia cristiana del siglo XX. Este acontecimiento tuvo una gran repercusión ecuménica y marcó a todas las Iglesias que reformaron temas que tenían que ver con la formación de los sacerdotes, el propio concepto de “Iglesia”, la comunicación... El último documento del Concilio en ser aprobado, y por eso el fruto más maduro de la larga asamblea de los obispos, fue la Constitución “pastoral” (por primera vez se usa este calificativo) sobre la Iglesia en el mundo actual. Se conoce este documento con las primeras palabras en latín que lo encabezan: *Gaudium et spes* (“alegría y esperanza”). Ya el título muestra otra actitud de la Iglesia para enfrentar el diálogo con el mundo moderno: “La alegría y la esperanza, la tristeza y la angustia de los hombres de nuestro tiempo, sobre todo de los pobres y de cuantos sufren, son a la vez alegría y esperanza, tristeza y angustia de los discípulos de Cristo. Nada hay verdaderamente humano que no encuentre eco en su corazón”.

Como digo, algunas de estas reflexiones son planteadas con anterioridad en la narrativa de Castillo-Puche: la liturgia y la indumentaria, la vida en los seminarios, la apertura de la religión cristiana a su tiempo, la importancia de la semilla divina en el ser humano... Castillo-Puche no se conforma con esto. Al tiempo que avanza en su producción narrativa, avanza también en su concepción de entender la religión cristiana. La quiere desvestir y encontrar su esencia y parece que la encontrará unos años más tarde en la nueva Teología de la Liberación, en su propia raíz, enfocada al concepto de caridad, sin entrar a valorar su autenticidad y su adecuación o su ideario político.

Esta búsqueda de una nueva interpretación de los textos sagrados, de la “religión” que le fue impuesta sin tener opción a decidir, le persiguió durante toda su vida y le motivó a buscar

una nueva explicación de estos textos bíblicos y de su mensaje, libre de las interpretaciones adulteradas clericales. Él tenía su fe a salvo y su auténtico sentir religioso se fundamentaba en el mensaje primario del dogma religioso de “amor a los demás”. Esta depuración y este desprendimiento de las interpretaciones y actuaciones secundarias clericales, que calaron hondo en él, le condujeron a estrechar lazos con el mensaje de la Teología de la Liberación y su presupuesto de “amor a los pobres”. Gustavo Gutiérrez³² (1972) destaca que, al contrario que otros postulados teológicos o filosóficos, la Teología de la Liberación³³ es un *acto segundo*, es decir, emana de una experiencia de compromiso y trabajo con y por los pobres, de horror ante la pobreza y la injusticia, y de apreciación de las posibilidades de las personas oprimidas como creadores de su propia historia y superadores del sufrimiento.

Este mensaje inundó a Castillo-Puche de una cierta esperanza evangélica y así lo descubre el Enrique de *Rrr* y así lo expresa el octogenario escritor en vísperas de su muerte. Como digo, *Rrr*, la última novela escrita de Castillo-Puche está plagada de mensajes implícitos que postulan una defensa de esta nueva religión, una nueva interpretación como manifiestan, en la citada novela, Maldonado y los otros sacerdotes en un diálogo de fuerzas encontradas sobre el uso de la religión en la sociedad moderna; si la religión debe obedecer al capitalismo o debe estar con el pobre, motivado este diálogo por la presencia del papa en Roma. Por lo tanto, Castillo-Puche pone sobre la mesa las críticas que teólogos cristianos han vertido a esta nueva religión (todo un tratado de Teología de la Liberación en la página 144) y:

Ya se ve que la Iglesia no está dispuesta a cambiar y eso es lo que nos duele. Porque la vida, la historia, la sociedad está cambiando radical y rápidamente. Acaso muchas de las viejas estructuras de la Iglesia ya no son tan útiles y oportunas como en otros tiempos. La Iglesia está a la defensiva con las mujeres, con los homosexuales, contra la píldora, contra los que entre nosotros se quieren casar y terminan casándose, digan lo digan. Yo pienso que la Iglesia debería estar más en una ofensiva moral profundísima contra los imperios que hacen guerras sucias, contra los organismos que casi se diría que están fomentando un nuevo racismo, contra las organizaciones que engordan el hambre del mundo. Y la Iglesia a veces calla y hasta otorga (108).

¿No os dais cuenta de que estamos viviendo o nos están haciendo vivir unas Bienaventuranzas al revés? Bienaventurados los ricos, porque ellos revivirán de la Iglesia un pasaporte seguro para el reino de los cielos. Bienaventurados los oportunistas, los poderosos, los opresores, porque ellos reciben las bendiciones de la Iglesia, (...) la Iglesia de Roma se ha sustraído al mensaje de Jesucristo y en cierto modo lo que hace es torpedear su doctrina (109).

Allí en América Latina, la Iglesia tiene que articularse con los movimientos de liberación, con las revoluciones que intentan cambiar las estructuras sociales, corruptas y dominantes, mientras la Iglesia de Roma se articula y pretende seguir haciéndolo con el poder, con el capitalismo occidental, con las élites farisaicas de la sociedad opulenta, amparadas cobardemente a la sombra de la cruz (110).

³² Filósofo y teólogo peruano creador e iniciador de la Teología de la Liberación.

³³ La relación del Catolicismo y la pobreza ha sido fundamental para la historia y la difusión de la religión en todos los tiempos. Apoyada a veces, criticada en otras ocasiones, la Teología de la Liberación se ha dedicado a difundir el evangelio cristiano con un peculiar estilo por igual en países en desarrollo que en aquellos menos favorecidos en lo económico. Su filosofía es condenar la existencia de la pobreza y, a la vez, estar al lado de los pobres para su liberación.

Está claro que el Papa habla de una nueva evangelización en la Europa civilizada y rica, pero se trata de un baño externo tan solo. Se trata de un argumento de nueva conversión, pero siguiendo con la moral hipócrita basada en un catolicismo formalista, escénico, hueco, sin vivencias de una espiritualidad auténtica, nuevos gestos de un falso humanismo (111).

Allí en nuestra América se ha demostrado que el capitalismo es explotador, opresor, cruel, bárbaro e inhumano. La Iglesia quiere cambiar y no quiere cambiar y allí a veces es necesario e inevitable levantar hasta los cimientos. Nos llaman, por eso, marxistas, pero nosotros solo aceptamos del marxismo la reflexión o conciencia social como instrumento de análisis y de futuro, pero no somos marxistas. Esto lo sabe Roma, aunque utiliza contra el catolicismo latinoamericano el arma arrojadiza de la peligrosidad y del silencio. Yo pienso que las reformas que se imponen deberían comenzar incluso con una nueva praxis en la administración de los sacramentos (111).

Por ello, la reinterpretación de la religión es un gran aspecto en *Rrr* que al mismo tiempo muestra concomitancias con las novelas de formación. Hay gnosis, es decir, una relación con lo divino, lo sagrado o el Misterio, caracterizada por la búsqueda personal. El protagonista de estas novelas se siente ajeno a los ritos externos y a la superstición del vulgo y deplora la teología natural de los burócratas que intentan domesticar el pensamiento a los intereses dominantes y doblegar al disidente. Enrique reivindica el derecho de explorar por sí mismo y de elegir los medios para ello. Buscar su grial, cultivar la dialéctica platónica, absorber la tradición y el librepensamiento a la vez, identificarse con una nueva religión (Maldonado y la Teología de la Liberación): “Un mundo nuevo requiere una Iglesia Nueva” (191).

Castillo-Puche, por medio del teólogo peruano Maldonado (curiosamente comparte la misma nacionalidad que Gustavo Gutiérrez, teólogo fundador de la Teología de la Liberación), introduce nuevos conceptos y nuevas sensibilidades con respecto a su obsesivo impacto religioso, del que siempre se había sentido apartado:

Aunque no soy partidario de blasfemias y menos contra Cristo, siempre me ha parecido que el cristianismo es un ideal pero inasequible, un sueño irrealizable, un sueño de locos. (...) Del cristianismo respeto el gesto poético de San Francisco de Asís, pero sobre todo viéndole ultrajado y abandonado de la propia Iglesia, un ser abandonado a la suerte de los locos (204).

Maldonado y la Teología de la Liberación parecen ser un nuevo modelo para entender la vida cristiana, modelo volcado en la verdad, la caridad y la justicia: “Pero queramos o no, acabará imponiéndose una nueva teología que será producto de una lectura más profunda de Cristo y del Evangelio” (191). Y se puede añadir: “Una salida para el nihilismo existencial estaría en la nueva religión “de la liberación” defendida por Maldonado” (183).

Por lo tanto, la figura de San Francisco es emblema de este renacer a una nueva religión, que tiene por bandera la caridad. De ahí las referencias continuas a este santo o a lo que el franciscanismo representa. Esta referencia pudiera parecer casual, pero nada más alejado de ello, puesto que Castillo-Puche, en su obsesivo afán de autoconocerse y volver a los orígenes, no solo los suyos como individuo, sino como escritor que forma parte de esta humanidad, acude a la figura de San Francisco porque también está en su origen, en el de la población que lo vio nacer y donde pasó las primeras etapas de su vida, Yecla. Por lo tanto, en su subconsciente ha quedado grabado el mismo pasado de esta población: San Francisco fue patrón o patrono de Yecla durante el siglo XVII (1605/1650). En la ciudad se conserva la iglesia, que en la actualidad no tiene actividad. Sirve de portada a la edición de Alianza Editorial de *Camino de perfección*, de Baroja.

San Francisco (de Asís), sus pensamientos, su sentimiento religioso (cosas pequeñas, amor a los pobres...) recorren la narrativa de Castillo-Puche por medio de numerosas reflexiones. Es esta la corriente con la que se identifica, sobre todo en su última novela, *Rrr*. Tanto es así que su personaje-pintor viaja a la ciudad de Asís para contemplar los cuadros de Giotto, que es un pintor admirado en esta novela, sobre todo por sus líneas rectas... (165) y porque retrata a San Francisco. Incluso, Castillo-Puche escribe un artículo titulado “El “Giotto” sobrevivió a los temblores” tras el terremoto de 1997.

No solo el personaje Enrique, sino el escritor-hombre sintió ganas de viajar a Asís para contemplar cómo había afectado a los cuadros de Giotto el terremoto. De estos cuadros, Castillo-Puche dice lo siguiente: “Deliciosas escenas evangélicas, narración pictórica ejemplar, maravillosa; sueños, pesadillas, fabulosas procesiones de perfiles rotundos, esos perfiles de ojos oblicuos y franciscanas cabezas que hacen del Giotto el más grande pintor italiano de transición al Renacimiento”. Castillo-Puche hace alusión en dicho artículo a *Rrr* como novela premonitrice de dicho descubrimiento y ensalza por encima de todos el cuadro en el que San Francisco expulsa a los demonios de Arezzo. Y acaba el artículo con una fresca metáfora referida a los temblores del terremoto de la tierra del “Poverello”, donde cada terremoto es una especie de aldabonazo en la conciencia de la cristiandad.

Las referencias a San Francisco de Asís son continuas en dicha novela, bien a él mismo, bien a miembros de la orden franciscana o a sus cuadros: “No sabría decir si el impacto del Giotto me estaba llevando hacia aquellos hirsutos franciscanos que solo con la pobreza, la humildad, el amor, parecían predicar una doctrina hermosa pero imposible y quedaban así en impotentes soñadores, más poetas que apóstoles” (196).

Sin embargo, aunque es en *Rrr* donde culmina su ideario religioso a través de San Francisco, ya Castillo-Puche en sus primeras novelas, y puntualmente en *Cmh*, ara el camino para colocar sus expectativas religiosas en “los franciscanos”, cuyo credo está basado en la caridad. También empieza a diseminar conceptos de la Nueva Teología de la Liberación como el expresado por Fulgencio (*Com*): “Para el mundo de hoy la pobreza buscada y abrazada era esencial” (178).

Tanto en Castillo-Puche como curiosamente en Galdós, hay una evolución del “sentir religioso”. La búsqueda está enfocada en una nueva forma de entender el cristianismo a través de la caridad. En Galdós se ve en la evolución de sus personajes de su última etapa (*Nazarín*, *Halma*, *Misericordia*...) y en Castillo-Puche empiezan sus personajes a posicionarse al lado de la doctrina de la Teología de la Liberación. Es más, Castillo-Puche también busca y anhela una nueva visión de la religión cristiana que conserve ese fundamento de liberación y de ahí lo significativo del nombre que utiliza para su segunda trilogía: “Trilogía de la Liberación”.

Los personajes sacerdotes o seminaristas que entienden la religión desde los presupuestos teológicos de la liberación son también numerosos: una nueva Iglesia para una nueva sociedad. Así trata de entenderlo el protagonista de *Sc*, que renuncia a su vocación y que se va detrás de otro Dios. Así lo interpreta Ramiro en *Com*: pretende una labor pastoral desde los pobres o desprotegidos. Así lo entiende Maldonado, el ordenando peruano que es símbolo pleno de esa nueva interpretación de la religión y que confluye en el protagonista de *Rrr*. Los personajes “sacerdotes” son muy variados y encontramos una galería que expresan diversos matices, desde los que representan la conciencia religiosa individual y colectiva, pasando por los inconformistas, los hipócritas, hasta los que sucumben en la locura por no saber manejar su

situación o, incluso, los que representan nuevas corrientes teológicas, como Maldonado. Otros, caracterizados con burdos rasgos físicos y espirituales, como don Amadeo, que carecen de intuición para conocer el fondo de las almas... Por lo tanto, esta variedad de sacerdotes está condicionada por la diversidad de temperamentos, sentido de misión y apostolado e intensidad de la vocación. En el fondo vienen a demostrar las ansias de una mayor depuración en las instituciones religiosas.

Otros personajes también van conformando a los protagonistas y los llevan de la mano a la concepción de esta nueva religión. Por ejemplo, ya se vislumbra en *Cmh* cómo el protagonista Julio, tan lleno de dudas en lo que se refiere a sus creencias religiosas (“A veces ni siquiera sé si creo. (...) Yo puedo hasta dudar; pero esta misma duda no es más que angustia, ansia de encontrar a Dios...”: 154), va dando un giro y es llevado de la mano de Fabián (enfermero del alma) que lo alienta y le ofrece un nuevo reconocimiento con su actitud reformadora: “y su programa de la caridad para los más pobres e infecciosos. Si a mí, al terminar la guerra, me pusieran al frente de un seminario, me iba a quedar muy solo. (...) Supo inspirarme una fe que fue mi salvación” (175).

B. Símbolos míticos.

Castillo-Puche conjuga el canon cristiano y pagano y ahora pone de relieve, entre otras líneas de composición, la pervivencia de notorios enclaves mítico-simbólicos vigentes en la literatura. Dentro de este ámbito encontramos reencarnaciones mitológicas en sus novelas. Es decir, en ocasiones existe un simbolismo dominante en la caracterización de ciertos personajes o en la sintaxis misma de la novela, que tiene relación evidente con la presencia de mitos antiguos o mitos que forman parte de una sociedad cultural determinada. Sin embargo, existen diversos grados en esta esfera de simbolización mítica. En algunos casos se trata de simples comparaciones con los atributos de ciertas divinidades mitológicas. Otras veces, hay una definida caracterización mítica en determinadas figuras. En otros casos encontramos un simbolismo que estructura el desarrollo de la acción y presta particular relieve a su dimensión artística y semántica, por ejemplo con ejemplificaciones homéricas u otras. Incluso, la acción de la novela se puede desarrollar en el doble plano de lo mitológico sobrenatural y lo real verdadero y existente.

a) La Antigüedad clásica (tanto la mitología griega como latina):

El mito de Ícaro o del Ave Fénix. Uno griego y otro egipcio confluyen en el motivo cristiano del ángel caído. Castillo-Puche amalgama tanto la tradición pagana como la cristiana en la sintetización de este símbolo: el simbolismo de las alas. En algunas novelas, Castillo-Puche hace clara referencia al mito de Ícaro, el cual relata la caída de este personaje a las profundidades del mar por haber querido remontarse en ambicioso vuelo a las alturas del firmamento, desobedeciendo las órdenes de su padre Dédalo. En su más amplio sentido, el mito expresa un aspecto de la humana condición, la cual suele con frecuencia traspasar los límites de sus posibilidades inherentes para lanzarse a la conquista de lo inalcanzable. La trayectoria del vuelo hacia las alturas se convierte así en caída que lleva a la propia destrucción. Este paradigma de ambicioso empeño y de final desastroso se presenta en Castillo-Puche en diversas variantes. Una de ellas es la mariposa que pugna por romper el capullo en que se halla encerrada con el fin de dirigir el vuelo hacia la luz que la ha de quemar. El esfuerzo inicial puede ser al mismo tiempo portador de un impulso de rebeldía satánica que asimila la caída a la de los

ángeles en la rebelión luciferina. La trayectoria de estos personajes puede estar marcada por un impulso de ascensión que se verá frustrado desde un principio por la imposibilidad de volar sin tener alas propias para ello. Por ejemplo, se puede mencionar al protagonista de la novela *Sc*, que inicia ese camino de ascensión, pero para el que aún no está preparado; de ahí ese final abierto de la novela y, de ahí, ese impulso de rebeldía “satánica” con sus dudas y su decisión final de abandonar el seminario.

Otro símbolo mítico, el ave Fénix, correspondiente a la mitología egipcia, y que ha entrado a formar parte del imaginario colectivo occidental, hace referencia al ave que quiso volar y que cayó en definitivo cautiverio por imposición misteriosa del destino. Emprende así el vuelo mítico de su liberación social y espiritual, pero en su camino encuentra obstáculos inesperados que sellan definitivamente su cautiverio original.

En *Sc*, *Com*, *Ev*, *P40*, *Ja* los protagonistas desobedecen imposiciones que vienen de arriba dentro de un orden social totalmente jerarquizado, bien de la familia o bien de otras esferas: una hermética sociedad que se llama religiosa-cristiana, un partido, una organización... Ahora bien, todos sus protagonistas son “aves fénix” que remontan y renacen: sobre todo el último Enrique que ¿acaso tiene algo del Enrique inicial de *Sc*?, o Alfredo que, también frente a la imposición familiar, como Enrique, remonta, aunque sea en el estado de locura: ¿hay cordura?, ¿hay reencuentro consigo mismo? Otros protagonistas acaban cayendo, tras ese intento arduo de liberación: por ejemplo Jeremías y Genaro (*Ja* y *P40*) se han quedado por el camino, la sociedad, el sistema les han interceptado su vuelo. De alguna manera son ángeles caídos. Quizás encuentran su reflejo en la imagen inaugural del gran ángel del cementerio de *Sc*, donde se menciona un ala del ángel del cementerio porque este ángel caerá (88 y ss.), (106) y (116).

El mito de Edipo se advierte en la presencia de la madre como figura protectora en toda la producción narrativa castillopucheana; emblema de cariño y sosiego, o bien como víctima de los atropellos de una guerra. Se aprecia también en la muerte de la madre enterrada bajo una encina (*Cmh*) para perdurar en el tiempo. Pero además se percibe en la tensión matriarcal que exige a su hijo una conducta determinada relacionada con la religión, con la exigencia de ser cura... Se trata de un modelo de madre que sus hijos proyectarán en sus futuras relaciones sociales con las mujeres.

Mitos relacionados con los oráculos, de ahí el de Edipo y su relación con los oráculos de la esfinge, se observan en la duda que atosiga a protagonistas como Enrique (*Lmp*) para dilucidar su futuro, y para ello acude a los oráculos modernos, a la pitonisa Dora Segrelles, que representa la superstición moderna. No solo le adelanta el futuro, sino que le marca el camino para autoconocerse y descubrir sus traumas y miedos. El protagonista de la última trilogía castillopucheana, *BHA*, es símbolo de un Edipo moderno por dos causas: consulta del oráculo e inicio de un viaje. Igual que Edipo en el mito griego acude al oráculo para esclarecer su destino y este le dibuja su trayectoria, puesto que lo escuchado, “matarás a tu padre”, le incita a iniciar un viaje, que, sin saberlo, es un viaje hacia sus inicios y hacia sus raíces para encontrarse a sí mismo, puesto que el oráculo se cumplirá y acabará matando a su padre, quizás el causante de muchos de sus traumas y el “culpable” de su destino, pues la actuación del padre cuando Edipo era niño fue determinante para este final.

La superstición se halla presente en *Lmp*. En este afán de querer hacer una novela distinta, Castillo-Puche no vaciló en incorporar un elemento nada nuevo pero muy propio de

este final de siglo, la superstición: “Creo en la Astrología casi tanto como en la Santísima Trinidad” (141).

Es indudable que este elemento dota de continuidad al conjunto de la trilogía *BHA*. Quizás en un primer momento resulte un elemento extraño e innovador en el conjunto de la narrativa de Castillo-Puche, pero es absolutamente necesario dentro del marco de género profético que engloba al conjunto de la trilogía que se encamina a un total crecimiento que brota desde las marismas del alma humana hasta el ansiado conocimiento y “autoformación”. La misma necesidad que sentía Edipo. Para ello necesita de un elemento extraño que dote de hilaridad a ese transcurrir a lo largo de las novelas de esta trilogía. Más aún, este carácter profético no solo está representado en la astróloga Dora Segrelles, sino que, paradójicamente, las afirmaciones de don Amadeo referentes al futuro del protagonista son determinantes una vez concluida la lectura de *Rrr*: “Por eso usted tiene un gran porvenir, usted, amigo mío, acabará haciendo una gran obra, una gran obra. Se lo digo yo” (128).

El motivo del viaje es una consecuencia de la consulta del futuro, tanto en el mito de Edipo como en la novela *Lmp* (anuncio del viaje a Roma) que tendrá su pleno desarrollo en *Rrr*. Las relaciones con la novela de autoformación o autoconocimiento son evidentes. Dentro del género de “novela de formación” o *Bildungsroman*, el viaje es la piedra angular que configura la formación o autoformación del protagonista; revierte en un cambio individual que le lleva a la madurez, entendida como la toma de conciencia progresiva. Este viaje o esta aventura que ya se inaugura en las últimas páginas de *Lmp* transcurre íntegramente en *Rrr* pero es anunciado en la visita que el protagonista realiza a la astróloga Dora Segrelles: “Usted viajará mucho, (...) pero también es un hombre de terremotos interiores” (142).

En prácticamente toda la producción narrativa de Castillo-Puche, el asunto del viaje está presente, de manera más o menos firme, tema que abordaré de forma más detallada en la parte II de esta tesis porque es un elemento que forma parte de la intertextualidad dentro del universo narrativo castillopucheano o, en términos de Literatura Comparada, de la Temática. Sin embargo, en su última trilogía, *BHA*, es un elemento vertebrador en dos planos, uno interior, viaje de introspección en *Lmp*, y otro exterior en *Rrr*, al igual que en la *TL*.

El mito que gira en torno a la figura de Hermes puede verse simbolizado en la figura del ángel con sandalias en la novela de *Lmp* dentro de un sueño del protagonista. Hermes tiene la misma función, mensajero de los dioses, el que dota de sueños y el que guía en el inframundo. En la mitología griega, Hermes (en griego antiguo Ἑρμῆς) es el dios olímpico mensajero de las fronteras y los viajeros que las cruzan, de los pastores, de los oradores, el ingenio y del comercio en general, de la astucia de los ladrones y los mentirosos. En la mitología romana era denominado Mercurio. En muchas ocasiones es representado calzando sandalias con alas. Aunque Homero no dice ni sugiere que estuvieran provistas de ellas, en épocas posteriores aparecen con ellas, de donde se le llama πτηνοπέδιλος o *alipes*.

Hemos visto en el apartado anterior que Castillo-Puche introduce en su narrativa la figura relevante de los ángeles en sus diversas funciones de protección, de anunciación... y que en última instancia es el tercer y último elemento de la trilogía *BHA*, y como ya he dicho más arriba, parece que anhela llegar a la naturaleza perfecta de estos y resaltar que son seres creados por Dios para su servicio; que actúan como enviados o mensajeros para los hombres, puesto que desde muy pronto a los ángeles se les atribuyó el papel de intermediarios entre la

divinidad y los seres humanos, posiblemente porque su aspecto de “hombres con alas” parecía apropiado para moverse tanto en el ámbito divino como en el humano.

Tanto es así, que los ángeles son el contrapunto de esos otros seres simbólicos transreales y, por ello, Castillo-Puche no ahorrará calificativos dirigidos a estos seres representados:

Aparecía de pronto un señor que era como un protector o defensor mío, era más bien un señorito con sandalias blancas y voz un poco afeminada, pero me defendía y echaba a los diablos, que parecían temerle y huían, y entonces el señorito decía: “Es intolerable, es intolerable”, “Al profeta hay que dejarle tomar sus notas”, y yo que me veía llamar profeta quería protestar, pero la voz no me salía o nadie me hacía caso, nadie podía oírme y me callaba un poco avergonzado; y cuando ya quería empezar a dibujar, y ya tenía el permiso y la protección del joven de las sandalias blancas, sucedía lo que sucede en todas las pesadillas, que algo me faltaba, me faltaban el papel y las pinturas, y entonces yo buscaba a mi alrededor y no podía encontrar papel ni lápices, y mi cara de angustia hacía que el señorito de las sandalias acudiera de nuevo en mi ayuda, porque este señorito, debía de ser un ángel o hacía al menos el papel de ángel (*Lmp*, 94-95).

Pero, como vemos, comparte atributos con este personaje mítico, con Hermes, porque fundamentalmente su presencia se da en el contexto del sueño, en el mundo onírico, que es donde se desvelan los grandes secretos para el ser humano, y, por ello, se convierte en auténtico jefe de los sueños que además es su protector e, incluso, le incita a dibujar; le incita a expresar ese mundo interior, no tanto con el logos sino con el dibujo.

Esta alusión al guía protector por el inframundo, por los oscuros recovecos del alma, del espíritu, del interior del ser humano, de la conciencia...también está presente en la *TL*, en el viaje introspectivo de Pepico (niño-adolescente y joven) y en *EpmP*.

En la obra total castillopucheana laten de manera insistente los mitos griegos que tienen como héroes mitológicos, como protagonistas, a aquellos seres que necesitan partir, es decir, iniciar caminos, abrir un viaje desde la cotidianidad de sus vidas, hacia una región fabulosa, en la que libran combates victoriosos con fuerzas extraordinarias y de la que regresan con dones redentores para sus seguidores. Los mitos de Jasón y de Eneas, de Teseo, de Ulises, de Prometeo, por ejemplo, vertebran la totalidad narrativa de Castillo-Puche así como cada una de sus novelas. Tienen una fuerte incidencia en algunas, como en *Rrr*, pero marcando el ritmo y la estructura narrativa en las demás. Por ello quedará desarrollado con más atención en el capítulo 1.º de la parte II, por ser este motivo primordial a la hora de adquirir unidad la narrativa de Castillo-Puche y también por ser motivo de justificación de la consideración de novela de autoformación.

Dentro de la narrativa de Castillo-Puche se encuentran expresiones manifiestas y directas a citas clásicas que remiten a pasajes mitológicos. Por ejemplo: “La barca se había ido sin mí” (*Cmh*, 101) cuando Julio habla de la muerte de los otros familiares; o alusiones a la Antigüedad clásica, como en *Lmp*: “piedra blanca como la veste de las vestales” (193). Igualmente nombres que remiten a esa mitología o mundo griego que analizaré en el siguiente apartado y de los que puede servir de ejemplo el evidente que elige Castillo-Puche para nominar a un personaje de *Ev*, Diógenes, con el que rescata el mensaje del filósofo griego Diógenes; igualmente, el nombre Narciso es el elegido para nominar y caracterizar a un personajes de *Ja*.

Por otro lado, la sexualidad es un elemento que tiene cabida en la narrativa castillopucheana, incluso la homosexualidad. Sin embargo, sobresale la presencia del miembro masculino, “el falo”, en *Com*. Este elemento domina la narración y domina la vida de uno de sus protagonistas, Alfredo, al que Castillo-Puche describe pormenorizadamente. Como digo, es sumamente relevante en esta narración el protagonismo que adquiere “el falo” y los actos sexuales. Castillo-Puche acude a sus raíces, tanto individuales como colectivas, que no están sino en su espacio natal, Yecla. Curiosamente esta localidad conserva en sus ancestros arquitectónicos numerosas alusiones a culturas antiguas, entre ellas a la latina o romana, como es el Yacimiento Romano (S. I d. C—VI a. C) en los Torrejones. En este tipo de civilización se hacían pequeños altares dedicados a dioses paganos que se denominaban lararios, porque fundamentalmente eran dedicados a Lares, unos seres extrahumanos que formaban parte del culto que los romanos ofrecían junto a sus dioses. El yacimiento romano encontrado coincide con las peculiaridades de las villas rústicas, cronológicamente situadas durante la 2.^a Guerra Púnica: Cartago/Roma, que se desarrolló en la Península Ibérica.

En Marisparza, otro topónimo de Yecla, también hay yacimientos romanos de esta época en los que se han encontrado elementos romanos con inscripciones íberas. La cultura romana era urbana con explotaciones agrícolas y Yecla estaba en la vía Augusta. Sin embargo, en estos yacimientos también se encontraron amuletos que nos aproximan a teorías más cercanas al componente sexual, que hablan de un dios, con su amuleto en terracota, protector de las prostitutas y sus negocios; también protector del mal de ojo de los niños (la infancia) que llevaban este amuleto y cuando pasaban a adolescentes (le colocaban la túnica) se lo arrancaban de un tirón. En definitiva, se trataría de la adoración de Príapo, dios menor y tardío, más o menos de la época republicana romana, que tiene una terracota como amuleto en forma de Y (representa el falo erecto masculino, los atributos femeninos y el falo flácido) y lo llevaban al cuello las prostitutas; de ahí su relación con el sexo. Este amuleto lo encontraron también entre los restos de la ciudad romana de Pompeya.

Castillo-Puche construye el peregrinar de Alfredo hacia el sacerdocio, hacia su consagración y hacia el voto de castidad, paradójicamente de una forma totalmente pagana como es la adoración a su propio sexo en honor a este dios que tiene como amuleto los atributos masculinos. ¿En última instancia no anida en el subconsciente tanto del creador como del creado toda esta carga de sabiduría y de praxis atávica colectiva?

b) En la narrativa de Castillo-Puche se ubica un elemento mítico de otra cultura, en concreto de la cultura y leyendas vascas, de las que Castillo-Puche rescata en *Ob* a Baxajaun³⁴, figura simbólica con las propiedades de protector, señor del bosque o señor salvaje

³⁴ Basajaun o Baxajaun, el llamado “Yeti Vasco”, es el *Señor del Bosque* o el “Señor Salvaje”: personaje de la mitología vasca y aragonesa de prodigiosa talla y fuerza, que los primeros pobladores de aquellas tierras encontraron habitando en los montes y bosques más remotos. Su pareja femenina se llama Basandere (*Señora del Bosque* o “Señora Salvaje”). Habitaba en los bosques de Gorcea (Vizcaya) y también en Irati (Navarra) y en la zona de Ataun, en Guipúzcoa. Poseía forma humana, con el cuerpo cubierto de pelo y una melena muy larga que le llegaba hasta los pies. Lejos de ser agresivo, era protector de los rebaños de ovejas y estas indicaban su presencia con una unánime sacudida de cencerros. Cuando se acercaba una tempestad o los lobos, daba gritos y silbidos en la montaña para prevenir a los pastores. A cambio, los *Basajaun* reciben como tributo un trozo de pan que recogían mientras los pastores dormían. Pese a lo dicho, los *Basajaun* aparecen a veces en los relatos como unos hombres del bosque terroríficos, de fuerzas colosales con los que era mejor no toparse, mientras que en otros los *Basajaun* aparecen como los primeros agricultores y poseedores de secretos de los cuales los hombres aprendieron mediante ardides a cómo cultivar el trigo, la fabricación y uso de la sierra, de la soldadura, etc. Junto con *Tartalo* y los *Gentiles* (*Jentilak*), forma parte del grupo de gigantes de montaña en la mitología vasca. En los orígenes, los *Basajaunes* eran los poseedores de los secretos de la arquitectura, agricultura, herrerías y la vida sedentaria, y fue el civilizador Martín Txiki quien mediante argucias les fue arrebatando sus secretos para divulgarlos a la humanidad. Este ser mitológico

y gigante, enmarcado en una novela donde sus personajes son de origen vasco y se trasladan a Idaho para las labores del pastoreo y recurren a él: “Antes de dormirse se le ocurrió rezar a Baxajaun, a quien allá por su tierra tantas veces había oído nombrar como protector de los rebaños” (345). Castillo-Puche realiza una simbiosis entre el mundo mítico pagano y el mundo cristiano con la incorporación de este ser mitológico en la narración de unos hechos que suceden en el siglo XX y que es llevada a cabo por unos personajes adheridos a una cultura milenaria, con el oficio de pastor. Este oficio hunde sus raíces en el mismo libro sagrado del cristianismo:

Pensando en todo lo que había oído decir sobre Baxajaun, quiso rezarle un Credo; pero el Credo o se le había olvidado o lo trabucaba con la Salve. Por fin, cansado, le rezó un Padrenuestro, sin ver en ello ninguna clase de confusión idolátrica ni nada parecido. Si Baxajaun tenía algún poder era porque ciertamente se lo había dado el Dios cristiano de su aldea (345).

c) El murciélago (en el que confluye una simbiosis de culturas). Este ser se ha convertido en un componente inherente al conjunto de la narrativa castillopucheana cargado de numerosas connotaciones que tienden lazos hacia el simbolismo cristiano por simbolizar al demonio, en contraste con la figura del ángel; pero también tiende lazos con el mismo universo literario para acertar con su peculiar naturaleza en cuanto a su comportamiento; e incluso forma parte del mundo mítico griego.

Es cierto que en la novela donde toma más relevancia el papel o simbolismo del murciélago es en *Lmp*, pero hay que hacer notar que estos seres han revoloteado como una constante a lo largo de la trayectoria narrativa de Castillo-Puche.

En cuanto a su relación con el simbolismo mítico, el murciélago ha sido un ser algo despreciable y si cualquier otro ser de la mitología griega era convertido en murciélago no era como premio a su actuación, sino como castigo. Así lo encontramos en *Las metamorfosis* de Ovidio. Hermes convirtió a las hijas de Minias, rey legendario de Orcómeno (Beocia), en murciélago. Las Miníades se llamaban Alcíote (o Alcáote), Leucipe y Arsipe. En *Las metamorfosis* de Ovidio aparecen las dos últimas con los nombres de Iris y Climent. Según Plutarco, el dios Dioniso, en castigo por no haber querido ellas asistir a unas fiestas que se celebraban en su honor, les despertó un deseo irresistible de saciar su apetito comiendo carne humana. Impulsadas por semejante apetito, devoraron a Hípaso, hijo de Leucipe. Hermes las metamorfoseó a una en murciélago, a otra en búho y a la tercera en lechuza. En recuerdo de la impiedad de las Miníades, el gran sacerdote de Orcómeno, después de hacer el sacrificio, perseguía a las mujeres que acudían a las ceremonias, y daba muerte a la primera que conseguía alcanzar.

Por lo tanto, el murciélago es símbolo de apetitos insaciables y por extensión de cualquier sentimiento físico o moral, ya sea sexual ya sea ideológico. Por otro lado, donde

también existe en la mitología aragonesa de los valles de Tena, Ansó y Broto, donde recibe los nombres de Basajarau, Bonjarau o Bosnerau.

Basajaun es un personaje similar a los encontrados en todo el continente Euroasiático en forma de Ogros, Trolls, Yetis y demás “hombres del Bosque” que algunos antropólogos y etnógrafos vinculan al recuerdo de nuestra coexistencia con el hombre de neanderthal y que ha quedado escrito en nuestra memoria colectiva en forma de mitos y leyendas.

mejor se mueve el murciélago es en la oscuridad de la noche, con otros seres como el búho y la lechuza. Por ello, es el animal que mejor representa las vivencias experimentadas en la noche, en el mundo de los sueños que metafóricamente está en relación con la noche y la oscuridad y entre otras cosas, su mundo enigmático sirve también para simbolizar a los ministros de la Iglesia católica que muestran ese apetito insaciable en muchos de los planos de sus vidas que van contra las virtudes que la ordenación sacerdotal marca. El personaje de la última trilogía castillopucheana, don Amadeo, sirve claramente de referencia a esta explicación.

El murciélago ha sido incluso motivo literario desprendiendo la idea del carácter, digamos oportunista, de este o de lo que simbolice. Estos seres simbolizan a los sacerdotes del siglo XX que hacen una lectura bastante interesada del cristianismo, cuya conducta Castillo-Puche se siente en la obligación de reconducir creando historias ficticias donde tiene cabida también otro universo literario. Indudablemente, la novela por antonomasia que esclarece y al mismo tiempo presenta más connotaciones simbólicas en torno al murciélago es *Lmp*. Las primeras líneas de la novela, junto con el título, llevan al lector a intuir la agudeza y sagacidad de contenido que se esconde detrás del léxico que le gusta emplear a Castillo-Puche. La palabra que más sobresale en este contexto es “murciélago”. Las primeras expresiones que abren la novela están dedicadas a averiguar la naturaleza de este ser y el título, expresado en esa aseveración tan tajante, está construido sobre una implicatura que averiguamos en el transcurso de la lectura de la novela. Castillo-Puche, tan admirador y dominador del lenguaje, estructura el título de su novela sobre una frase hecha por medio de un juego de palabras y de contenido. El protagonista de la novela, dibujante de un periódico, mantiene un diálogo con su redactor jefe sobre lo que representan sus dibujos:

—Chico, me encuentro mal, tengo fiebre, creo.

—Pero me habrás hecho algo, ¿no?

Le pasé varios dibujos, los miró asombrado y dijo:

—Pero, ¿qué pasa contigo, tío? ¿Qué es esto?

—Son murciélagos, está claro, ¿no? Tengo la cabeza llena de murciélagos.

—Pero chico, los murciélagos no son pájaros, que yo sepa. Tendrás la cabeza llena de pájaros, pero de murciélagos... (53).

Al protagonista de la novela le obsesionan los murciélagos, pero estos, con toda su inmundicia, señalan a un colectivo que Castillo-Puche conocía muy bien y que, por el afán de depurar sus acciones, siempre le persiguió. Adjudica la imagen del murciélago, con toda su carga significativa, al elemento externo de la Iglesia. Juega con la ambigüedad de la naturaleza de estos representada en la ambigüedad del murciélago. ¿Son o no son pájaros? Y ¿a quién representan en su ambigüedad? Para contestar a la primera pregunta es seguro que Castillo-Puche, ávido lector, conocía aquella famosa fábula de Esopo “Los murciélagos y las comadreas”, en la que cayó un murciélago a tierra y fue apresado por una comadreja. Viéndose próximo a morir, imploró el murciélago por su vida. Le dijo la comadreja que no podía soltarlo porque de nacimiento era enemiga de los pájaros. El murciélago replicó que no era un pájaro sino un ratón, librándose con esta astucia.

Algún tiempo después volvió a caer de nuevo en las garras de otra comadreja, y le suplicó que no lo devorara. Contestó esta comadreja que odiaba a todos los ratones. El murciélago le afirmó que no era ratón sino pájaro. Y se libró así por segunda vez.

La moraleja es la siguiente: *Si nos adaptamos a las circunstancias, podemos sobrevivir.*

En resumidas cuentas, en esta fábula ha quedado la idea de que el murciélago es un animal oportunista, puesto que en la lucha que entablaron los mamíferos y los pájaros, adulaba siempre al bando vencedor, diciendo que era un mamífero o un pájaro según las circunstancias. Así se puede contestar a la segunda pregunta. Castillo-Puche juega con esta ambivalencia del murciélago y, evidentemente, recalca ese carácter oportunista reflejado en un ser, en un prohombre, en un prócer como es don Amadeo, del que muchos críticos han dicho que es uno de los supervivientes de la guerra civil española, representando a la Iglesia como sumisa a los vencedores de esa guerra, agarrada al pedestal que entonces le brindaron. Como se dice en la propia novela, un

Prototipo de prócer inflado por la mentira social-oficial, unicornio sin duda del embuste religioso, superviviente de una guerra y una situación que montaron altar y colchón, oficina y retrete, mesa y cuadro sobre la victoria, la traición y la oratoria imperial, multimillonarios de la facilidad y la infamia, lujo y mierda del tinglado político de antes, de ahora y de siempre (48).

Así, Castillo-Puche denuncia a lo largo de toda su novela la existencia de estos personajes que tienen muy desarrollado el instinto de la adaptación al medio y a los tiempos. Que son capaces de cambiar de imagen tanto cuanto sea necesario, al igual que hacía en la fábula de Esopo el murciélago.

Por otro lado, en la última trilogía, los murciélagos también están presentes en la obra pictórica de Giotto, curiosamente en un cuadro bastante emblemático en el camino de formación de Enrique, como es el que representa a San Francisco de Asís espantando a unos demonios de una casa y sobre los que se ha reflexionado bastante en cuanto al vuelo que estos emprenden, que, curiosamente, no es hacia abajo, como sería lo lógico si realmente simbolizaran a los demonios, sino hacia arriba. ¿A quién representan entonces? Enrique es quien lleva a cabo estas reflexiones en *Rrr*.

Por último, la figura de negro relacionada con la madre o con la propia conciencia, es un nuevo símbolo con aspectos cristianos y aspectos míticos, que surge en el inconsciente de algunos personajes castillopucheanos. Este es un aspecto bastante estudiado por los eruditos de la creación narrativa de Castillo-Puche. Algunas de estas interpretaciones establecen una relación de identidad entre esta figura de negro, más bien una visión o espectro, con la madre del protagonista castillopucheano. La extraña imagen de la mujer en la ventana que recorre las peripecias de Enrique (*Lmp*), y que incluso le seguirá a Roma en la siguiente novela, es “uno de los símbolos más densos y misteriosos de la novela” para Gemma Roberts (1990: 101), que sin embargo, lo asocia con el fracaso matrimonial del protagonista. Esta opinión no la comparte Belmonte Serrano, pues en dos de sus estudios, 1997 y 2000, argumenta que esta figura está más bien relacionada con la imagen de la madre de Castillo-Puche, que sentía adoración por ella y que en varias ocasiones manifestó la influencia que tuvo en que su vida se abocara a la vocación sacerdotal y sobre todo el impacto que causó en él su muerte, desencadenando su evocación en la *TL*, y más aún, ya a la altura de 1991 el escritor se atrevió a manifestar públicamente que “todo lo que he escrito ha sido para rescatar la memoria de mi madre” (101).

Siguiendo en la línea de Belmonte Serrano, considero que esta imagen, tan inesperada unas veces y tan atrayente otras, realmente se asocia a la imagen de la madre; personaje crucial en la *TL*, resultado del contraste con el protagonista: Clara es su nombre y simbólicamente es definido a través del prisma de este nombre. Insisto en esta relación con la madre, aunque más adelante matizaré. Curiosamente, dentro del conjunto de la narrativa castillopucheana, la madre

siempre está presente, aunque de forma distinta. Quiero decir que hasta *Cpn* (1981), la madre entra a formar parte del espectro de personajes narrativos, tiene su papel y es clave para la misma acción, en el sentido de que tiene vida, aunque nos movamos en el universo ficcional. Se trata de personajes vivos que tienen una vida y en muchas de las novelas asistimos a la muerte y entierro de la misma. Sin embargo, en la última trilogía inacabada, la presencia de la madre, siguiendo en la línea de Belmonte Serrano, es en forma de visión.

Asimismo, en la etapa de madurez creativa de Castillo-Puche, la madre como personaje verídico no existe de forma directa, si acaso evocado o con una existencia muy tenue en el recuerdo. Sí existe en forma de alucinación obstinada un personaje representado en forma de mujer vestida de negro que se le aparece al protagonista en momentos cruciales de sus reflexiones o circunstancias. Podría representar protección o refugio para un joven protagonista de la “novela de formación” que ha iniciado su camino de conocimiento con el lastre de la orfandad y que inconscientemente aún no lo acepta y, por ello, la figura de la madre se halla sometida a un proceso de metaforización, de estilización y simbolismo.

La madre es, en esta ocasión, una figura verdaderamente simbólica e inquietante, que no dice, a lo largo de sus muchas apariciones, ni una sola palabra. Un elemento casi emblemático que es capaz de contemplar todos los movimientos del protagonista. Este va desentrañando a lo largo de la novela las más distintas teorías sobre tan misteriosa figura. Esta silueta, poco a poco, va tomando cuerpo. Al protagonista le recuerda la imagen de una santa, con lo que estaríamos sobre la línea de la mitificación de la madre y sobre ese carácter sobrenatural, y al mismo tiempo misteriosamente cotidiano, que será mucho más intenso en *Rrr* a través de uno de los cuadros de Giotto:

Yo la recordaba como la imagen de una santa metida en la hornacina de la ventana, era seguramente la ventana de la cocina, una santa de cocina, una santa seguramente venida a menos o en desgracia, una santa caída que no sabe siquiera que es santa, que no sabe siquiera que existe, (...) porque acaso creía que su papel era ignorar, aguantar, aislarse, petrificarse en aquella ventana (26).

En cualquiera de las novelas de la *TL*, la madre representa el papel opuesto de esos otros personajes caracterizados por su maldad manifiesta y por su falta de amor hacia las cosas de la vida y sus semejantes. Clara, la madre del Pepico de la *TL*, se opone vivamente a esos seres, tan distintos a ella aunque lleven su propia sangre, que son los tíos Cirilo y Cayetano, sus dos hermanos. En el caso de *Lmp* encontramos esto mismo, aunque con una serie de variantes. No es que vuelvan a aparecer estos dos hermanos. Sin embargo, los espíritus de ambos se sintetizan para formar uno solo: el de don Amadeo Jiménez de la Murga y Sanchís de la Braga. Don Amadeo es el paradigma, el patrón y modelo “de todos los babosos, perversos, traidores, bastardos, abusadores, cerdos, arreglamatrimonios, disueltos matrimonios, vendepatrias, pendejos” (85).

En definitiva, un bien destilado producto de los vencedores de la última guerra, que sigue haciendo y deshaciendo a su antojo, que no se priva de ningún capricho y que quiere, como los tíos Cirilo y Cayetano, fiscalizar la vida de todos cuantos le rodean. Esto quizá ayude a explicar aún mejor la misteriosa figura de la ventana en tanto que sirve de elemento de contraste con don Amadeo.

Conforme avanzamos en las páginas de esta novela, asistimos a un deseo de comunicación entre el protagonista-narrador, Enrique, y la mujer de la ventana, quien ejerce un irresistible poder de atracción sobre él:

Salí y había oscurecido, entre unas cosas y otras se había hecho, más o menos, la hora de siempre, la hora del chulé, la hora de los murciélagos, y casi alegre y ansioso como si me esperara una fiesta, me dirigía a la colonia, y lo que más me animaba, como otras veces, era la esperanza de poder ver a la mujer de la ventana, y, sobre todo, de poder desentrañar su misterio. ¿Sería una loca, familiar de don Amadeo, que la tenía encerrada? ¿Sería una vulgar fámula mugrienta y servicial? ¿Sería un alma en pena que se hacía visible solamente en muy escasas ocasiones? Sus apariciones y desapariciones eran muy raras, y recuerdo que alguna vez la había visto sacar un pañuelo y llevarlo a la cara, pero no estoy seguro de si lloraba o simplemente se limpiaba la nariz. Recuerdo que hasta me pareció que agitaba el pañuelo muy sutilmente, como alguien que dice adiós antes de emprender un viaje (151).

Del aparente misterio vamos, progresivamente, caminando hacia la constatación de una realidad concreta. Enrique, que en ningún momento llega a denominarla madre, comienza, sin embargo, a tener la impresión de que está ante algo conocido por él, ante algo cercano, ante esa madre que no tiene nada de particular, que vela por su hijo, que le recrimina determinadas actitudes:

La sentía incluso como algo mío, como una imagen que se había asomado a la ventana solamente por mí y para mí, sentía que ella me llamaba y por eso me quedé indeciso y quieto bajo la lluvia sin atreverme a dejar aquel lugar, es más, estaba seguro que esta noche ella me haría alguna revelación importante, ella, sin duda, quería algo de mí, del mismo modo que yo esperaba algo de ella, y todo consistiría en interpretar su llamada, una llamada que llegaría desde el silencio y la sombra, como siempre (...). El caso es que aquella sombra de mujer era algo que me obsesionaba, algo cercano a mí, benéfico y consolador, algo de lo que no podía desprenderme ni en sueños (...), pero algo irradiaba de aquella mujer que a mí me daba aliento y vida (156-157).

Unas páginas después se produce el momento más revelador, el instante de la identificación, aunque, insisto, no se llegue nunca a nombrar la palabra madre; lo que por otra parte, no es del todo necesario para el lector que sepa “traducir” esas sensaciones tan comunes y universales:

Era como la sombra de alguien o algo muy querido para mí, al menos tenía la sensación de que esta mujer, no solamente ahora sino antes y siempre, había estado unida a mí y yo le debía mucho, aún sin saber quién era (...), y por eso era importante para mí, porque yo esperaba que de un momento a otro se me revelaría o me revelaría algo que necesitaba saber (160-161).

La creación mítica de la figura de negro que hace su aparición en forma de espectro o visión simboliza a “la madre” del protagonista y tiene como función dar expresión al alma del ser humano y velar con celo maternal por la vida de sus hijos. La madre se presenta desde un principio como un ser extraño que inspira respeto y veneración. Aparece en diversas ocasiones con atributos cósmicos que la identifican con aspectos seculares y religiosos. En otras ocasiones se presenta en visión nocturna rodeada de un fulgor rosado. Su ubicuidad y omnipresencia en el espacio y en el tiempo cobijan al hombre integral que se sustenta con las esencias culturales de sus antepasados legendarios y de los que han venido a su suelo en diversas épocas de la historia. El autor ha creado un personaje de índole esencialmente simbólica y de características

fundamentalmente mitológicas que en este caso pertenecen también al mundo de los sueños³⁵ y que desde la Poética de lo Imaginario enraíza con la consideración del inconsciente psicoanalítico o reprimido, tanto si lo tomamos en el sentido individual como en el colectivo. El inconsciente individual descrito por Freud en su conocida obra *La interpretación de los sueños* (Freud, 1900), y aceptado por los psicoanalistas ortodoxos y numerosos heterodoxos, y en él el Ello, como polo energético, pulsional, de la personalidad (Freud, 1923), es el almacén congénito de la energía humana y de las experiencias reprimidas para evitar la angustia que una concienciación produciría (Freud, 1926), energía que es la fuente de nuestra cultura al expresarse directamente en la fantasía. La relación de la fantasía y el tiempo es importantísima en psicoanálisis. Para Freud la fantasía se encuentra en la triple dimensión temporal de la representación puesto que está ligada a una impresión actual que ha sido capaz de movilizar un gran deseo de la persona que le conduce al recuerdo de una vivencia anterior y al futuro que se adelanta como realización del deseo³⁶. Es en la literatura donde mejor se cumple, según Freud, la afirmación de que el arte es una actividad encaminada a mitigar deseos insatisfechos (Freud, 1908). Estos deseos insatisfechos se proyectan en la obra de arte, literaria, en nuestro caso, en la conformación de esa visión que late en el subconsciente y tiene que ver con esas experiencias reprimidas, esa mezcla de imposiciones, por un lado y de ternura y protección por otra. Evidentemente es una creación de la mente, de la fantasía, pero configurada con los rasgos de las percepciones de la misma infancia: el luto, la blancura de la tez, la hornacina...

El mito acaba siendo revelador de arquetipos de la conducta humana y descubridor de estados interiores del espíritu. Con estas creaciones, Castillo-Puche se empeña en captar la quintaesencia colectiva de su ser. La densidad de este simbolismo contribuye a definir la dimensión artística y semántica en sus novelas (Gustavo Correa, 1963).

2.2.4.- Simbología nominal.

Los nombres o antropónimos de los personajes, e incluso los apodos, en toda narración crean el impacto del imaginario en el lector; siendo estos comunes a la cotidianidad o bien universales. En uno u otro caso, al nombre lo acompaña una potencia expresiva que lo hace desligable del personaje y a su vez condiciona su comportamiento; tanto que se podría decir que el personaje es el nombre o el nombre es el personaje.

Por lo tanto, en este apartado analizaré el valor de los antropónimos de los personajes de la novelística de Castillo-Puche. Sin embargo, este estudio es un instrumento más de interpretación, y aunque tiene una gran relevancia, me podría llevar a resultados erróneos por querer descubrir el sentido más profundo encerrado en los nombres de los personajes de una novela, descubrir sus propias obsesiones o conclusiones predeterminadas, como señala Wells Sullivan (1994: 76).

De todos modos, indagar en las posibles motivaciones que han podido llevar a un escritor a elegir un determinado nombre es, desde luego, una actividad enriquecedora y, al

³⁵ La figura de la madre en la novela de Castillo-Puche podría ser considerada como una creación con el signo femenino del "ánima", dentro de la fenomenología de los sueños (Bachelard, 1960b: 48-83).

³⁶ Toda fantasía se apoya más o menos en elementos de la realidad externa. El término *protfantasía* designa la forma primitiva, anterior a las primeras experiencias que las posibilita, y es de una enorme importancia en la configuración del universo imaginario de la obra de arte. Esta relación con formas primerísimas de la experiencia ha sido el punto de partida, como veremos más adelante, para la elaboración que Gilbert Durand realiza del mapa antropológico de las imágenes siguiendo los principios generales de la reflexología de Betcherev.

mismo tiempo, resulta muy estimulante, porque para un escritor, el nombre propio es un signo motivado, que evoca virtudes y defectos, es un delator de personalidades y constituye un material muy útil, tal como ha señalado García Gallarín (1988: 1709).

La narrativa castillopucheana está llena de símbolos, que también podemos apreciar en la onomástica. Todos los personajes llevan nombres reales, corrientes, pero con una carga semántica que los individualiza y los caracteriza, dando la impresión más de realidad que de ficción. Descubrimos que tras los nombres elegidos se encierran connotaciones que conducen a menudo al modo de obrar, al destino, a sentimientos universales calados en los personajes. Castillo-Puche ha empleado nombres ordinarios escogidos dentro de la onomástica real. La mayoría son nombres muy comunes, aunque algunos hayan perdido vigencia y, al contrario, no hay ningún nombre inventado, salvo, quizás, los apellidos de don Amadeo (Murga, Braga).

Los antropónimos de los personajes de las obras de Castillo-Puche no son solo expresiones verbales, segmentos del discurso literario; son mucho más que simples nombres, ya que todos encierran un significado que siempre tiene relación con su referente y con el contenido de la historia narrada. Los nombres de pila, patronímicos, hipocorísticos, sobrenombres, etc., analizados indican, por afinidad o antífrasis, características morales y físicas de los personajes; describen sus actitudes y acciones, a menudo como metáfora invertida, y representan también la clave de un mundo en que el autor expresa no solo sus ideas, sino también sus dudas y esperanzas.

Raúl Rodríguez Ferrándiz (1998), a partir de la página 272, reflexiona sobre el nombre propio en la literatura y dice que en la literatura moderna el nombre propio no viene impuesto por la tradición, como en la leyenda o el mito y en general en las letras clásicas, sino que, como en el caso del novelista moderno, nace como ficción libérrima, pero solidaria con la narración misma, no varía sustancialmente la necesidad de justificarlo: la presunta libertad del autor no es tal, es su deber crear nombres propios inéditos y “exactos” a la vez. Como afirma Barthes (1973: 184-185) en su ensayo sobre los nombres proustianos, “cuando un escritor inventa un nombre propio está sometido a las mismas reglas de motivación que el legislador platónico cuando quiere crear un nombre común: de alguna manera debe copiar la cosa, pero como tal tarea es imposible, al menos debe copiar la manera en que la lengua ha creado alguno de sus nombres”. Recordemos al Sócrates del *Cratilo*: nos enseña que desentrañar las creaciones de ese *nomothetês* supone analizar los nombres en primera instancia como “derivados” que contienen “primitivos”, por lo que sabemos que unos nombres imitan a otros, y en una ulterior disección los primitivos son analizados en “estoicheia”, elementos atómicos “como sílabas y letras por medio de los cuales se lleva a cabo la imitación de las esencias”. Barthes (1973) sugiere que esa aproximación cratílana a los nombres que los colma de sentido en todos los niveles de análisis es una condición quizá irrenunciable del contar. Y así dice:

El nombre es catalizable; se lo puede llenar, dilatarlo, colmar los intersticios de su armadura sémica con una infinidad de agregados. Esta dilación sémica del nombre propio puede ser definida de otra forma: cada nombre contiene varias “escenas” surgidas primeramente de una manera discontinua, errática, pero que solo solicitan federarse y formar así un pequeño relato, pues contar no es más que ligar entre ellas por un proceso metonímico un número reducido de unidades plenas. El nombre propio se presta a una exploración, a un desciframiento: es a la vez un “medio ambiente” en el sentido biológico del término, en el cual es necesario sumergirse bañándose indefinidamente en todos los ensueños que comporta, y un objeto precioso, comprimido, embalsamado, que es necesario abrir como una flor (177).

El nombre propio posee para Barthes los mismos rasgos que ese *signo erguido* del que habla en *El grado cero* como definición de la palabra poética en la modernidad: en tanto signo erguido, el nombre propio aparece caracterizado en el ensayo sobre Proust como “un signo voluminoso, un signo siempre cargado de un espesor pleno de sentido que ningún uso puede reducir, aplastar, contrariamente al nombre común, que no libera sintagmáticamente más que uno de sus sentidos”. Un signo, además, que en tanto catalizable, aunque de hecho nunca catalizado del todo, puede dilatarse según una temporalidad distinta que no agota el autor, sino que queda también, más que cualquier otra forma verbal, en manos del lector: “cada nombre tiene su espectro sémico variable en el tiempo según la cronología de su lector que agrega o quita elementos, exactamente como hace la lengua en su diacronía” (Barthes, 1973: 46-57; 177-178; 179-180).

La retórica y la crítica literaria conocen un mecanismo emparentado con la invención onomástica que Barthes descubre y analiza. Se trata del *emblema*, que es un peculiar procedimiento de caracterización del personaje por el que un objeto que le pertenece, una forma de vestir o hablar, un lugar, están tan estrechamente ligados a él que su aparición en el seno del relato evoca, aun *in absentia*, a ese personaje del que son emblema, o al revés: cada vez que se menciona al personaje, todos esos atributos son evocados, de manera que el nombre presente deviene símbolo, metáfora de los ausentes, y no mera metonimia (Ducrot y Todorov, 1974: 264). El refuerzo que para esta emblematización supone la intimidad fónica del nombre propio y de sus atributos es innegable. En la práctica anagramática descrita por Saussure, como en la eponimia proustiana, el sentido de este trasvase parece claro: para ambas, el principal atributo emblemático de un personaje es su propio nombre, generador y corolario de todos los demás. El nombre propio inaugura una cadena de representaciones y es, a cada nueva comparecencia, la llave del recuerdo, pero no por su poder de citación, banal, sino por el de esencialización y exploración a un tiempo. Por eso el nombre propio que alcanza en el texto esa dignidad de emblema, que quiere decir en griego “adorno en relieve” o “labor de mosaico”, y está relacionado con el verbo que significa “injetar”, “insertar” posee una gran fuerza figurativa, una vívida representatividad, y su carácter emblemático hace de él una entidad con volumen, pluridimensional o, al menos, una entidad doble que contiene, dentro de la sola dimensión de la línea que lo escribe, los vectores de su propia ilustración.

Cabe preguntarse si más allá de la onomástica proustiana descrita por Barthes es posible postular para todo acto de escritura esa relación emblemática de los nombres y las ideas, en su sentido etimológico de “visiones”, que enlaza armónicamente lo natural y lo cultural-histórico (incluso la propia historia del texto) de una forma más o menos consciente. En cualquier caso se diría que es un fenómeno no exclusivamente literario, sino que atañe a la invención de los nombres en todas sus formas, al nombre inédito en cualquiera de sus manifestaciones. El nombre propio nuevo nunca está vacío, bien al contrario, es una “monstruosidad semántica” voluminosa, hipersemantizada, y ello independientemente de si se presenta ante nosotros desnudo de toda paráfrasis, de todo contexto, que suplimos con un “voyerismo”^{*} interpretativo ansioso, o si aparece comentado e ilustrado, lleno de atributos, con una justificación casi exhibicionista, que atenúa, pero no sacia, la cadena interpretativa. El nombre propio es un carácter impreso (incluso en la oralidad) que imprime carácter o, como lo llama Mario García-Page, *retruécano léxico* (1993: 71-81).

El principio onomástico referido a los nombres propios de los personajes empleado por Castillo-Puche viene a revelar una parte trascendental de la estructura esencial de su narrativa y el proceso de denominación forma parte de la caracterización de cada uno de sus personajes

porque supone un mecanismo fuertemente unido a la identificación del conjunto de “rasgos individuales” (físicos, psicomorales y actuacionales) que conforman la identidad de un actor determinado.

Por lo tanto, la caracterización psicológica de los personajes viene ya desde su antropónimo, como dice Francisco Álamo Felices (2006: 201) cuando recoge la opinión de algunos teóricos y narradores defensores de que la cuestión del “nombre” desempeña un papel medular en la creación del personaje. Entre ellos, cita a Sullà (1996):

El nombre importa tanto porque es la cara que ve el lector del personaje. El nombre ha de contenerlo y definirlo (...): el nombre es el núcleo y la cifra de la identidad, y el novelista sabe que si da un nombre equivocado a un personaje le otorgará una identidad falsa que le impedirá existir plenamente. (...) Si el nombre es la cara, no tenerlo, o tener solo apellido, tal vez sea una manera de mantenerse a medias oculto, un recurso instintivo del escritor para sugerir que de los personajes de la literatura, como de las personas de la realidad, es muy poco lo que puede saberse, y que al escribir importa tanto lo que se dice como lo que se calla: los “espacios en blanco” son los que dejan siempre en nosotros el desconocimiento y los que ocupa la imaginación (Sullà, 1996: 316).

De la misma manera lo entienden Ducrot y Schaeffer (1998) cuando exponen que la propia elección del nombre ya anticipa con frecuencia las propiedades que le serán asignadas más tarde (ya que el nombre propio solo es idealmente no descriptivo).

En todas las civilizaciones existe la creencia de que otorgar un nombre determina un destino y unas posibilidades; tanto es así, que en Oriente y en las sociedades tradicionales –entre las que se incluye a la Iglesia– debe cambiarse el nombre propio a partir de cierto momento trascendental de la vida. Es por ello por lo que en la Biblia, para que la estéril Saray se convierta en fecunda, debe transformarse en Sara; es también por ello por lo que cuando se nombra un papa debe abandonar su nombre y adoptar otro acorde con su sagrada misión; así, Karol Wojtyła se convierte en Juan Pablo II y el último papa se convierte en Francisco, curiosamente en su afán de emular a San Francisco de Asís.

Por lo tanto, me propongo con este apartado hacer un análisis exhaustivo del tratamiento onomástico en la narrativa castillopucheana. Hemos visto que la denominación constituye un elemento básico no solo en la caracterización que vamos a obtener del personaje en cuestión, sino que constituye también un ardid fuertemente amalgamado al transcurrir del propio discurso narrativo. La mayoría de los antropónimos empleados por Castillo-Puche para designar a sus personajes corresponde al acervo común de los nombres propios y no atienden a nombres saturados semánticamente, salvo alguna excepción. Sin embargo, detrás de esta simple onomástica se esconde algo más e imprime en el personaje una suerte de cargas lógica-semánticas que dan una identidad al personaje, identidad que el lector debe conocer o concebir. Por lo tanto, esclareceré esa identidad de los personajes conjugando la etimología de su nombre propio con la semántica y las connotaciones semánticas que me puedan sugerir para acabar dando coherencia a los textos castillopucheanos.

Empezaré este análisis por las novelas del primer grupo para acabar con las del segundo siguiendo la agrupación novelística de Castillo-Puche expuesta en el anterior capítulo, es decir, *Novelas centro* (Hécula) y *Novelas punto* (no Hécula). Por ello, el estudio onomástico de los personajes de las novelas del primer grupo es el siguiente:

--Con la muerte al hombro (1954).

Todos los personajes, y de manera muy intensa el protagonista, son moldeados por Hécula, que proyecta en ellos su luz y su ser: “Yo creo que no es cosa de mi alma. La luz es rabiosa allí como el mordisco de un perro, y en Hécula, además, la gente se ahorca. No, no es cosa mía, es cosa del suelo, del aire, de los ojos, de la carne, de los espíritus” (235).

Julio (Julico) es el protagonista de *Cmh*. Podemos preguntarnos por qué elige Castillo-Puche este nombre, en apariencia tan común, para un personaje principal de una novela tan determinante en su carrera literaria.

Encontramos datos biográficos de Julio en las páginas 173-175 y alusión al 18 julio, al comienzo de la guerra civil española, en la página 141.

Estamos ante un personaje de ficción que ha ido conformándose a lo largo del tiempo y ha estado marcado por la guerra civil española en los primeros años de su vida. Por lo tanto, el ambiente bélico, con todas sus consecuencias, determina el carácter de este protagonista, pues tanto sus circunstancias como las de sus familiares están totalmente dispuestas por la contienda del “36” o, digamos, que esta contienda disparó las consecuencias de sus muertes prematuras: “Sin la guerra del 36, probablemente mi familia seguiría tan campante. ¡Quién sabe! A lo mejor, no. Pero yo prefiero pensar que sí, que estaríamos todos ahora vegetando cada uno por su lado, más o menos desperdigados, como pasa con todas las familias” (159). Así se revela Julio:

El caso es que la guerra está alterando profundamente el proceso de mi educación. Mis primeros años en los Escolapios y los de la adolescencia en los Jesuitas, habían hecho de mí un muchacho piadoso, pero vanidosillo, repleto de fervores e idealismos, pero mentiroso y desconfiado. Recelaba de todo el mundo y estaba acostumbrado a parapetarme siempre en una actitud humilde, pero reservada; daba la impresión de sincero, pero por dentro operaba como un hipócrita de lo más refinado. La vida me había puesto –y desgraciadamente me seguía poniendo– en situaciones en que no quedaba otra salida que fingir y disimular. Pero había una diferencia esencial entre este fingimiento de ahora y el del colegio. Ahora ya era dueño de mi actuación, y fingía libremente. Esta libertad interior que la guerra me trajo, tan prematuramente, o mejor dicho, tan inesperadamente, me fue beneficiosa. Sentí que me hacía persona rápidamente. Es decir, sabía que podía irme por el mundo y que sabría arreglármelas muy bien. Claro, todo a fuerza de una tensión de la voluntad, porque mi natural era más bien medroso a fuerza de sensible. Lo que más me gustaba era verme dueño de adoptar una posición, o una máscara, y realizarla fríamente. Pero nunca sabía yo mismo si mis sentimientos y hasta mis mayores arrebatos de franqueza eran auténticos, o se trataba de superestructuras logradas a fuerza de imaginación y fantasía (173).

La palabra “julio” viene del latín *Iulius*, “Julio César”. Hace referencia al séptimo mes del año en el calendario gregoriano. Originariamente este mes era el quinto del primitivo calendario romano y se llamaba “Quintilis”. Recibió el nombre de Julio en honor a Julio César, que había nacido el día 12 del mes, y fue renombrado “Julious”, de donde deriva “Julio”. Perteneció a una *gens* patricia –la Julia– que, según la leyenda, se remontaba hasta Iulo (Ascanio), hijo del príncipe troyano Eneas y nieto de la diosa Venus. Fue el propio César quien estableció la relación entre Iulo y su familia durante el discurso que pronunció en el funeral de su tía Julia, esposa de Cayo Mario. Y de todos es sabido el espíritu bélico de este gobernante. Y

al igual que él, nuestro Julio es considerado por sus hermanos unas veces “ángel”, “padre de todos” y otras “egoísta”, “verdugo”.

Por otro lado, julio es el mes en el que se produjo el Alzamiento Nacional y en consecuencia, el 18 de julio de 1936 arrancó la guerra civil española y como ya he marcado, Julio viene conformándose por la guerra civil española.

Sus hermanos se llaman Pablo, que milita en el bando nacionalista, y Emilio, en el bando republicano. En las páginas 129, 141 y 143 se encuentran descripciones de los caracteres de ellos cuando empezó la guerra civil española. Su hermana es Rosa, Rosica.

Pablo, de tendencia nacionalista, comulgaba con las ideas de Primo de Rivera. Preparó y equipó de armas a sus coetáneos en la antesala de la guerra civil y recibió con furor e ímpetu el estallido de la guerra. Sin embargo, su muerte fue casi irrisoria, pasó la guerra como prisionero de “los rojos” y murió de una enfermedad respiratoria unos meses después de finalizar esta.

Conocemos a Pablo a través de Julio, hermano pequeño de este, en el momento del estallido de la guerra civil. Sus ansias de participar activamente en este acontecimiento lo llevan a embarcarse en un tren cargado de republicanos con destino a Madrid, puesto que en su localidad (en Murcia) los militares no habían recibido ninguna orden de actuar. Este signo de valentía deja atónito a su hermano Julio:

Así salió de casa Pablo para la guerra. Salió fuerte, erguido, sano, con unos colores de vida en la cara que parecían estallar. Yo, en cierto modo, le tenía envidia. Era mucho su arrojo para meterse en un tren repleto de enemigos. Notaba en su bolsillo el bulto de la pistola y su sonrisa al escuchar los *vivas* y los *mueras*, me helaba la sangre. Yo creo que nuestra misma madre, aunque estaba destrozada, se sentía al mismo tiempo orgullosa por la rebeldía de Pablo.

Fue la última vez que le vimos entero y vivo. Desde la ventanilla nos decía *adiós* con la mano. ¡Y decía, sin saberlo, *adiós* a tantas cosas!...

Al cabo de tres años, yo, que era casi un niño cuando él se fue, volví vestido de uniforme, con una pistola al cinto y un gran desconsuelo en el alma. Se había ganado la guerra y regresaba insatisfecho. (...) Pablo no era el mismo que vimos salir de Murcia el 21 de julio. Estaba tumbado en una cama de blancas sábanas y más blanca colcha. Al lado de la cama había, fresca aun, una escupidera llena de sangre. (...) Parecía que se hubiera hecho niño y, ciertamente, era inconcebible que un cuerpo como el suyo se hubiera adelgazado tanto. (...) Los treinta y tres meses de guerra, Pablo se los había pasado de una cárcel a otra, de una checa a otra peor. Si, al fin, no lo mataron creo que fue porque ya lo vieron acabado y creyeron que era más castigo dejarlo morir por sí solo. La victoria, que se cantaba jubilosamente por las calles, no venía ya para él (133-135).

La palabra Pablo viene del latín *Paulus* que significa “pequeño”. Y también se puede relacionar con San Pablo. Por lo tanto, su significado etimológico viene a resultar totalmente idóneo para este personaje con respecto al desarrollo de la historia, pues pequeña o breve fue su vida y, más pequeña o breve, su participación activa en el conflicto bélico español, ya que todo su ímpetu y ganas activas quedaron derogados en un simple “prisionero de los rojos” (135), como constaba en su expediente.

Emilio participó en el bando republicano no por ideales, sino por necesidad y casualidad. Una vez más, el protagonista de la novela nos ofrece una etopeya de su carácter en el contexto del inicio de la guerra civil española y al finalizar la misma. Tanto el carácter como su propia actuación coinciden plenamente con el origen etimológico de su nombre: Emilio, nombre masculino del gentilicio latino *Aemilius*, de probable origen etrusco, su significado es “Aquel que es afable y tranquilo” o “Cortés, amable y gracioso”:

A Emilio, el 18 de julio le pilló de tenedor de libros de una importante empresa madrileña. Rápidamente, los rojos se apoderaron de esta empresa, después de matar en la escalera de su casa al gerente principal y de detener a varios empleados, a mi hermano entre ellos. Una de las mecanógrafas, secretaria de un alto jefe, se destacó en seguida como una “miliciana” influyente y peligrosa y ella fue la que se presentó espontáneamente en la Dirección General de Seguridad y lo sacó a la calle. Emilio, en aquella perplejidad, no vio más salida que inscribirse en la Guardia Nacional Republicana. Emilio era más bien blando de voluntad y débil de carácter. La miliciana lo engatusó. Emilio no quería complicaciones y la política le aburría o le asustaba. Era, simplemente, un cachazudo y un sentimental. De estar con alguien, Emilio estaría, sin ningún género de duda, con los facciosos, como se decía entonces. Pero todo lo que fuera amenaza y lucha, le atemorizaba y le hacía sufrir. Era la suya un alma sencilla, ingenua y bondadosa.

Él era el miembro cariñoso de la familia, el zalamero, el conquistador de todos los afectos, incluso de los vecinos. No le costaba nada conseguir el cariño y la alabanza de todos.

–Emilio da gusto –decían.

Tenía esa blanda fidelidad de los perros cómodos y lustrosos. No había hecho nunca mal a nadie, ni creo que supiera hacerlo ni concebirlo siquiera (141).

Su educación y sus costumbres le inclinaban hacia el bando nacional. No hay que pensar que se hubiera maleado, él era muy filósofo en eso de permanecer inalterable y distante de todos los apasionamientos extremistas. Todo su corazón era afán casero de ternura y paz. Acaso también lo que podía parecer titubeo y cobardía era simplemente piedad familiar. Mientras él subsistiera, la vida de nosotros estaba asegurada. Así era él de infeliz y buenazo (143).

Sin embargo, este personaje está marcado también por la enfermedad que persigue tanto a Julio como a toda su familia, esa enfermedad que acaba con ellos y que está ligada a la sangre y a la tos:

A los pocos meses se casó, y cuando nació su hija ya estaba un poco lejos la muerte de Pablo. Nos pareció que aquí comenzaba la nueva vida. Pero no era así. Muy pronto estaba yo con Emilio a las puertas del doctor Val y después con Rosita. A mi madre no hizo falta llevarla; lo de ella fue una cosa que resolvimos entre ella y yo sin decirnos ni una palabra... (144).

Rosa. La palabra castellana “rosa” procede inmediatamente de la latina *rosa*, *ae*, la cual, a su vez, proviene de la griega *ροδα*, plural del sustantivo griego *ροδος*, que, como el latino, significa ‘rosa’. La rosa brillaba en las pompas sagradas y en las fiestas particulares de los antiguos. Los griegos y los romanos adornaban con guirnaldas de rosas las estatuas de Hebe, de Venus y de Flora. Además, la rosa se contaba entre el número de las flores que servían para ornar los sepulcros.

Una leyenda greco-romana, desarrollada por Calderón de la Barca en su zarzuela “La púrpura de la rosa” (1660), atribuía precisamente a esta un origen divino. Según dicha leyenda, habiéndose enamorado Venus del joven asirio Adonis, el dios Marte, rabioso de celos, se disfrazó de jabalí y mató al hermoso mancebo en una cacería. Venus acudió en su socorro, pero tardíamente; y al encontrarse con su cuerpo exánime, lo transformó en anémona, por ser una flor de vida efímera. Por su parte, Júpiter decretó en honor de Venus que las rosas, hasta entonces, blancas, tomaran el color de la púrpura, por ser el de la sangre que corrió de los pies de la bella diosa, al clavarse unas espinas, cuando acudió al lugar del accidente.

A los ojos de los mahometanos, la rosa es la imagen misma de la Divinidad; y para los cristianos, es sobre todo un símbolo de la pureza y de la hermosura de la Virgen María, a quien se invoca en la Letanía Lauretana con la advocación de “Rosa mística”.

La misma devoción del Rosario –que, por otra parte, no es una invención cristiana, pues la usaban ya en la India los sacerdotes brahmanes y budistas, antes del nacimiento de Jesucristo– es una coronación simbólica de rosas de la Virgen María, estando aquellas representadas materialmente por las cuentas y espiritualmente por las avemarías que rezan los fieles.

Con rosas se coronan las novicias que van a desposarse místicamente con Jesucristo, al emitir sus votos religiosos; con ellas se adornan a menudo los altares, se alfombran las calles que va a recorrer el Santísimo en las procesiones del Corpus Christi, y se suaviza el perfume del incienso, que sube hasta las bóvedas del templo, en las grandes solemnidades. Las rosas han sido los testigos; el ornamento e instrumento de muchos milagros, como en los casos de Santa Isabel de Hungría, de Santa Teresita de Lisieux y de Santa Rosa de Lima, y en las apariciones de la Virgen de Guadalupe, de Lourdes, etc. Y en fin, los mismos papas, para premiar determinados servicios a la Iglesia, lo hacen con una rosa: la “Rosa de Oro”, que bendicen solemnemente el cuarto domingo de Cuaresma, llamado por lo mismo “Dominica Rosarum”.

Por lo tanto, este personaje femenino encarna todas estas cualidades y viene descrito o caracterizado en primer lugar bajo el tópico de “bella como la flor del rosal”; por otro lado, ese color rojo o púrpura de la rosa entra en relación directa con la enfermedad que padece y que determina la presencia de la sangre y, en último lugar, en el plano religioso, por su trabajo como enfermera y su estado social al mantenerse soltera, aunque esperando y manteniéndose fiel al gran amor de su vida:

En cuanto a Rosita, siempre había sido muy aprensiva y muy escrupulosa. Ni siquiera de pequeña quería beber por el mismo vaso que nosotros. Y hasta presumía de esta manera de ser. Por eso, yo creo que desde que fue lo de Pablo, ella empezó a sufrir de pura aprensión. No decía nada. Se volvió muy callada, muy reconcentrada. Pero se marchitaba y se estilizaba lentamente. Y luego, para colmo lo de aquel pretendiente, lo de Juanito, que ella siempre lo relacionó con lo de Pablo. (...) A lo último, lo que más agradecía eran las flores. Y lloraba.

Lo que de ningún modo quería Rosita es que Juanito llegara hasta ella. Solo pensarlo le aumentaba la fiebre. Juanito era su último novio. (...) Lo conoció al terminar la guerra, una temporada que pasó de enfermera en el Hospital Militar Base, donde había estado Pablo. Juanito está herido en una pierna. Probablemente se iba a quedar un poco cojo. Yo creo que estaba locamente enamorado de ella. Rosita estaba guapa entonces, muy guapa.

Pero el idilio duró tan solo cuatro meses. Cuando le dieron el alta, se puso su uniforme de teniente y no le vimos más el pelo durante un año largo. Rosita creía que había desaparecido porque se enteró de lo de Pablo. (...) Pero había pasado más de un año cuando volvió a aparecer y le mandó varios recados a mi hermana. Ella estaba ya muy mal y no quiso verle. Todo su afán era que él no se enterase. (...) Los seis meses de enfermedad los pasó esperando. Esperando y temiendo. Ella se daba cuenta de que toda la gracia y majestad de su cuerpo había caído por tierra y se había quedado toda ella como una jaula de huesecillos tiernos. Con todo, en la cara nunca se le notó demasiado el agotamiento. Y hasta en las horas de fiebre, sus mejillas parecían llenas y sonrosadas. (...) Murió sin escenas, murió en mis brazos sin arrebatos, sin ademanes patéticos, sin gemidos. Cerró los ojos como para dormirse y expiró. Siempre recordaré que cuando ella murió los almendros de la campiña heculana estaban en flor.

Moriste más enamorada de Juanito que de tu primer novio. Nunca supiste que yo le tenía prohibida la entrada. Solo lo dejé pasar cuando estabas muerta, y tú, ahora, debes de saber que el hombre se emocionó de veras. Porque tú, Rosita, estabas muy guapa, quizá un poco delgada, pero estabas hermosa. Tan hermosa como una hermosa estatua de alabastro (233-234).

Enrique se llama su padre y tenía por cabecera el “Libro de Job” (80 y 93). Nombre masculino de origen germánico, *Haimerich*, donde *Haim* significa “casa, morada o patria” y *rik* significa “jefe o caudillo”. Enrique significa “Aquel que es jefe de hogar” o “Aquel que es el caudillo de su morada”. Quizás este personaje asuma su propio nombre desde la perspectiva de padre, hombre de la casa y patriarca, y por lo tanto “jefe de su hogar”. El segundo significado queda reservado para otro protagonista de dos novelas castillopucheanas que tratan de cerrar el círculo de su creación narrativa, *Lmp* y *Rrr*, en las que el protagonista inicia un viaje introspectivo hacia dentro para luego salir afuera y tomar sus decisiones desde el punto de vista de buscarse a sí mismo en él y en los demás. Por lo tanto, “es el caudillo de su morada”, de su ser, metafóricamente. Igualmente Enrique de *Sc* es dueño de sí mismo al tomar la decisión de abandonar el seminario.

Pero volviendo al Enrique que nos ocupa, este personaje aparece desde la memoria de Julio porque murió cuando era niño. Sin embargo, para Julio es bastante relevante porque fue la primera muerte producida en su familia:

Y ahora que he hablado de estas muertes, contaré la de mi padre, que acaso ella las explica todas. No es posible que durante más tiempo intente rehuir su memoria. De una vez para siempre recorreré el velo de aquellos acontecimientos, en los cuales se esconde el secreto de esta existencia mía, inservible y ardiente como una amapola solitaria en la inmensidad ondulante de los trigales”. (...) Mi padre no vivía con nosotros. (...) Mi padre era una especie de fantasma para mí. Solo recordaba de él la barba, que pinchaba mucho, y unas manos muy morenas y fuertes (80).

Los últimos momentos de vida de su padre, así como su muerte y entierro, ocupan el capítulo segundo, titulado “La muerte de mi padre”, narrado desde la memoria de Julio y envuelto en toda la parafernalia y augurios de Hécuba, con escenas de vergüenza que supondrán todo un pronóstico de las escenas siguientes:

La muerte de mi padre se nos echó encima un día del mes de julio [nuevamente el mes de julio es el marco de un infortunio]. La tarde en que se presentaron por nosotros en el Tinajero para llevarnos al pueblo a toda prisa corrían por el campo unos remolinos de polvo que casi llegaban hasta las nubes. Al mismo tiempo brotaba de la tierra como un humo gaseoso que ponía los ojos turbios. Los pámpanos verdes y los grises olivos vibraban en una oscilación caliginosa.

Los remolinos de polvo parecían seres fantasmales que danzaban por los caminos y las lomas un baile macabro (84).

La muerte del padre se ha convertido en herencia familiar y Tía Ginesa (hermana de Enrique) es la portadora de este mensaje: “Es lo mismo, lo mismo, siempre lo mismo” (86). Esta primera muerte del núcleo familiar es la que hace a Julico enfrentarse con la muerte misma, pero desde la inocencia de la niñez: “Yo asociaba a Dios con lo azul y lo verde. Y los muertos para mí eran como las palomitas que salen de los gusanos de seda. Por todo esto no me afligía demasiado la muerte de mi padre. Lo peor de todo era la ceremonia, y, dentro de la ceremonia, las manías y los gritos de tía Ginesa” (90).

Por último, este entierro está envuelto en un sentimiento de vergüenza cuando:

Nuestro padre se estaba descomponiendo y un líquido pútrido calaba las maderas y caía en grasientas gotas al suelo. (...) Si yo hubiera sido mayor entonces, creo que habría cargado la caja sobre mis hombros y, ayudado por mis hermanos, nos la hubiéramos llevado, quitándola de aquella pública vergüenza (95).

Por lo tanto, el sentido de “jefe del hogar” es débil y algo irónico, puesto que la incidencia en la familia fue tímida y pusilánime, e incluso alejada del hogar familiar. Fue Laureana, la madre y esposa, la que verdaderamente ejerció de conductora y consuelo de sus hijos.

Su madre posee un nombre de origen latino: **Laureana**, “la que se merece los laureles”, variante de Laura: “Aquella que triunfa”. Toda ella posee cualidades excelsas y líricas: “Mi madre tenía lágrimas en la voz” (87).

Esto era lo que pensaba Julio de su madre, que se merecía los laureles de la victoria, victoria de la batalla contra la vida y más aún, contra la muerte, porque: “Ella tenía un temple admirable y una valentía grande” (137 y 157). Por eso fue venciendo a la muerte y a la muerte de los suyos porque:

Había resistido tenazmente a la enfermedad solo porque creyó que era su obligación vernos enterrados a todos. Alguien tenía que quedar. Lo que nadie podía esperar es que iba a ser yo. Ella debió de sufrir lo suyo, porque por un lado quería llevarme por delante y por otro tenía como la esperanza de que alguno sobreviviría y se alegraba la pobre de que fuera yo, el más pequeño y el más delicado (243).

Fue entonces cuando la muerte acabó venciendo a su madre, pero aun en esta derrota es una vencedora valiente que pasa por este trance “en soledad”, alejada del espectáculo que supone la muerte para Hécula: “Mi madre calló y, vencida, pero segura, fue a lo que importaba: a la soledad. Y por eso mi madre, aun en la tumba, está sola. Ella supo morir. Por lo mismo, yo me atrevía a hacer con ella lo que hice” (157).

Efectivamente, Laureana “triunfa” con la ayuda de su hijo, que la aleja de ese “espectáculo” ávido de los hecullanos donde quieren demostrar “compasión pública” (247) y que había vivido intensamente con la muerte de Rosita:

Las quejas y los llantos escandalosos de personas que no conocíamos, las jaculatorias de mujeres enlutadas que hasta el último instante querían brindar un remedio o una receta, que curioseaban, que daban consejos, que consolaban. La escena humillante de las madres que prohibían a sus niños desde la puerta entrar a la casa. Todo esto me lo sabía ya de memoria (247).

Por ello, Julio ingenia un plan que le concederá a su madre “ese triunfo” sobre la vida y sobre la muerte y sobre los propios hecumanos:

Fue allí, frente a su irremediable y maravilloso silencio, donde cuajó mi proyecto. No solo no iba a llevarla a casa para exhibirla, sino que ni siquiera la iba a llevar a Hécuba. La iba a enterrar yo, por mi cuenta, donde quisiera, en un sitio ancho de nuestro campo, bajo el árbol que me pareciera más hermoso y protector (248).

El árbol elegido fue una encina: “Donde yo de pequeño construía castillos y carreteras”, custodiado por Rafaelico, aquella alma caritativa que ayudó a Julio a efectuar su plan: “Estoy seguro de que Rafaelico, alguna vez, se sentará a su sombra como un perro fiel” (251).

Laureana, enterrada bajo un árbol, se erige en ganadora de la batalla del tiempo porque el respeto y la veneración por los árboles se hallan muy extendidos en todo el mundo. Son muchas las tradiciones en las que se habla del “árbol de la vida”. A menudo un árbol es el punto central y el eje del mundo, estableciendo un punto de unión entre el cielo y la tierra ya que echa raíces en el infierno y sus ramas se extienden hacia el cielo. Puede interpretarse como la lucha del hombre por alcanzar la perfección. Por otro lado, para Artemidoro³⁷, la encina simboliza el tiempo.

El doctor Val. Este personaje posee gran relevancia en la narración y en la historia familiar de Julio, pues “si no hubiera sido por la guerra, creo que no hubiera tenido necesidad de conocer al doctor Val. Pero todo empezó con lo de Pablo” (129).

Por lo tanto, en la vida de Julio este “doctor” tendrá una posición clave puesto que él ha vivido rodeado de la enfermedad que conducía a la muerte y se siente angustiado no solo por sufrir la misma enfermedad que los suyos sino angustiado porque morirá y servirá de centro del espectáculo mortuario en Hécuba. Por ello, el doctor Val representa la otra cara de la enfermedad. Si esta produce debilidad, fragilidad en quien la sufre, el doctor Val es el que supuestamente los cura y los sana, que paradójicamente nunca les restablece la salud en su totalidad, sino que sus clientes acabarán siempre muriendo debido al tipo de enfermedad respiratoria en la que es especialista: hemotisis. Y por otro lado, su nombre, Val, diminutivo de

³⁷ Artemidoro de Daldis (Ἀρτεμίδωρος Δαλδιανός), o de Éfeso, del que se sabe que vivió en el siglo II d. C., fue un intérprete profesional de los sueños con fines científicos y didácticos. Natural de Éfeso, dada la notoriedad de su ciudad natal, prefirió proclamarse oriundo de Daldis (Lidia), de donde procedía por línea materna. Resultó ser un viajero incansable, llegando a arribar en diversos países con la finalidad de reunir interpretaciones y libros de sueños. El más antiguo libro de los sueños que se conserva es su obra *Oneirokritiká* (Ὀνειροκριτικά) o *La Interpretación de los sueños*. Llegaría a reunir más de 3.000 sueños de quienes le consultaban, interesándose no solo en el contenido onírico sino también en la psicología humana. Ante tan cuantiosa información, establecerá para elaborar su tratado diversas clasificaciones, distinguiendo entre sueños verdaderos, oráculos, visiones, fantasías y apariciones. Del mismo modo también diferenciará entre sueños que predicen hechos *futuros* y aquellos que tienen que ver con el *presente*. Según Artemidoro, la clave para entender el funcionamiento y significado de los sueños es el simbolismo, anticipándose con ello y, en cierto modo, a las teorías psicoanalíticas más contemporáneas.

Valentín, que significa “fuerte, vigoroso, que tiene salud” es justamente el antagonismo al ambiente enfermizo que le invade y que parece también envolverle:

Al doctor Val lo que más le gusta es mostrarse ocurrente y mordaz. A veces da la impresión de que se alegra de los desastres fisiológicos de sus pacientes para tener motivo de lucir su ingenio. Sin embargo, su propio aspecto parece el de un desahuciado en el último grado. Yo, a veces, me digo: “¿Cómo este hombre puede hablar con esa frivolidad de los enfermos, si él mismo parece que no tiene remedio?” (127).

La figura de este doctor nos evoca la de un alquimista del siglo XV, nacido en Alsacia, hacia 1394, Basilius Valentinus o Basilio Valentín, famoso sobre todo por su obra *El carro triunfal del antimonio*, en la que expuso la historia de este elemento, del cual recomendó su uso medicinal, con consecuencias mortales, pues el antimonio no es adecuado para usos medicinales sino que tiene otros usos industriales. Así, esta palabra, *antimonio*, parece tener un curioso origen que significa en latín “anti monje” haciendo referencia a una intoxicación en un convento que lo empleaba con fines medicinales. Este metaloide se conoce desde la antigüedad más remota con muchos nombres diferentes. Una etimología popular cuenta cómo la palabra *antimonio* se originó en una congregación de monjes que investigaban este metaloide en relación con la ciencia sagrada llamada alquimia. Ellos ya habían descubierto este metaloide y sospechaban de sus propiedades curativas. Un día se juntaron muchos monjes y decidieron probar esta medicina, con el catastrófico resultado de que murieron casi todos: se salvó uno, el cual dejó su testimonio... De ahí se le bautizó con el nombre de anti: anti y monio: monje, o sea, anti-monje.

Parece que el doctor Val cura a sus pacientes cuando estos lo reclaman: “Doctor, doctor, rápidamente, el neumotórax, un neumotórax. Doctor, con inyecciones de oro y calcio, ¿verdad que me curaré?” (128). Es decir, administrando un compuesto de metales³⁸, de la misma manera que el antimonio es calcófilo, presentándose con azufre y con otros metales como plomo, cobre y plata, lo que provoca efectos negativos en las personas.

El doctor Val, además de estar relacionado con Julio por ser de Hécula y por “la enfermedad”, va a ser un vínculo con el siguiente personaje femenino, su amor en Madrid, Elvira, que desencadenará una serie de sucesos trágicos, como el intento de asesinato del doctor Val por parte de Julio, así como el final de los días de este.

Elvira es un nombre femenino de origen germánico: *athal-wira*. Su significado es “Aquella que es un noble guardián” o “Aquella que es una protectora noble” o “Aquella que es una noble consejera”. También nos sugiere la figura de Santa Elvira, virgen y mártir, de cuya vida se sabe poco. Según la tradición, desde muy joven realiza voto de castidad, de pobreza y de obediencia. Ingresa en el Monasterio de Oerhen, Alemania, que llegaría a dirigir como abadesa.

El personaje femenino Elvira hace su aparición en la narración cuando Julio se desplaza a Madrid por voluntad propia, huyendo de Hécula para encontrar la muerte. En Madrid, durante un año, su vida transcurre con la angustia de que en cualquier momento puede morir, pues lleva

³⁸ El calcio es un metal alcalinotérreo, arde con llama roja formando óxido de calcio. Las superficies recientes son de color blanco plateado pero presenta un cambio físico rápidamente, cambiando a un color levemente amarillo expuestas al aire y en última instancia grises o blancas por la formación de hidróxido al reaccionar con la humedad ambiental. Reacciona violentamente con el agua en su estado de metal (proveniente de fábrica) para formar hidróxido $\text{Ca}(\text{OH})_2$ desprendiendo hidrógeno. De lo contrario, en su estado natural no reacciona con el H_2O .

a costas el fardo de la muerte y la enfermedad familiar: “Hay días disparatados, yo los tengo. Días en que me echo a la calle pensando que acaso no regresaré. Divagando sin objeto por la ciudad, en esos días, he vivido horas de una inercia maravillosa” (101). Será en uno de estos días en los que haga su aparición Elvira, una prostituta que entra acompañada a un local y por la que Julio se siente completamente sugestionado: “Cuando quise darme cuenta estaba completamente sugestionado. (...) No se me ocurrió que fuera una prostituta, pero era, en todo caso, una triste prostituta que se propusiera representar un papel romántico” (114-115).

Ese papel romántico vino abierto con la gran pregunta, tan temerosa, de Julio: “¿Estás enfermo?” (120), acompañada por ciertos vaticinios: “–Eres igual, exactamente igual –y su voz fue más ronca que hasta entonces. (...) –¿Y qué le pasa a ese uno? –A ese uno no le pasa nada, a ese ya le pasó todo lo que le tenía que pasar. (...) –Cada uno tiene su hora, y me parece que tú morirás igual que él” (121).

Estos vaticinios se concretarán y Elvira ejecutará su papel de *noble guardián* o *protectora noble* o *noble consejera*: “Acaso lo de Elvira ha sido el banquete que me ofreció la vida antes de recoger los manteles. Yo mismo me preguntaba, ¿será que ella ha comprendido que he empezado a morirme y quiere apagar de una vez, en una sola noche, todas las ansias que podía tener a lo largo de la vida?” (124).

Por otro lado, Elvira, con su oficio de prostituta, será el vínculo entre Julio y el doctor Val. La nueva relación entre estos dos es doble: una motivada por la enfermedad, que hipotéticamente conduce a la muerte de Julio, y otra, motivada por Elvira, que conduce a la muerte del doctor Val. En definitiva, Elvira es el pretexto que tiene el doctor Val para realizar la tan temida alusión a la supuesta enfermedad de Julio:

¿Habrá muerto? Tiene que haber muerto. El sitio del clavel suele coincidir con el corazón. Un corazón atravesado no tiene más remedio que reventar. Nunca creí que matar a un hombre fuera una cosa tan fácil. Me salió como si lo hubiera ensayado durante años, como si lo tuviera medido segundo tras segundo (253).

Del resto de los personajes secundarios de la obra se puede comentar el nombre del maestro **Don Simón**, que curiosamente pronuncia las siguientes palabras: “Dios no existe” (56), cuando su nombre, etimológicamente se refiere a Simón Pedro (Betsaida, finales del siglo I a. C.), conocido también como San Pedro, Cefas, o simplemente Pedro, que fue, de acuerdo con múltiples pasajes neotestamentarios, uno de los discípulos más destacados de Jesús de Nazaret. Su nombre de nacimiento era Shimón bar Ioná y justamente sobre él Jesús construyó su Iglesia. ¿Acaso no será un guiño del propio Castillo-Puche a los lectores? Por otro lado, Tía Ginesa, siempre con su letanía “Es lo mismo, siempre lo mismo” (86), lleva el nombre de la hermana de Castillo-Puche y está configurada con los mismos rasgos que “tía Catalina” en su última trilogía.

--*El vengador* (1956).

Luis es el nombre del protagonista de esta novela a la que José Luis Castillo-Puche hubo de cambiarle el título original, *La guerra ha terminado*, por el de *El vengador*. Vengador que no se venga, que no aplica la venganza sobre los verdugos de su familia; sin embargo no cuestiona su propia actuación en la batalla y no duda en coger las armas y matar. Por lo tanto, el significado del nombre del protagonista es “Aquel que es un guerrero ilustre” o “Aquel que es

famoso en la guerra”. “Luis” es de origen germánico, *hluot* y *weg/wig*, que significan “gloria” y “combate glorioso”.

Por ello, el carácter y el comportamiento de Luis vienen totalmente articulados desde el significado etimológico del propio nombre “Luis”. El protagonista regresa a Hécula, por un lado cubierto de gloria por su actuación en la guerra civil y como abanderado del bando vencedor en esta guerra; y por otro lado, entra en Hécula con la obligación moral y social de recuperar el honor de su familia por medio de la venganza: “Conmigo entraban en Hécula la justicia y el honor” (324). El acto de matar es el que por un lado concede la gloria, en una batalla o en la guerra; pero será este acto de matar el que se cuestionará cuando se trate de un acto de tú a tú, aun cuando se trate de salvaguardar el propio honor familiar. En un primer momento Luis (-ico), ante las preguntas insistentes de su tía Micaela, así lo expresa:

—¿Y has matado alguno?

Yo no replicaba, pero ella insistía. No tuve más remedio que contestarle.

—En las guerras no se sabe si se mata o no se mata.

Se quedó callada y movía mucho los labios. Seguramente rezaba. Pedía al cielo, con toda seguridad, que yo no hiciera ninguna tontería: ella llamaba tonterías probablemente a cosas que para mí eran fundamentalmente serias e inaplazables (326).

Estas “cosas serias e inaplazables” irán doblegándose y entrando poco a poco en el plano de la duda, al mismo tiempo que Luis va presintiendo y sintiendo que los demás, el resto de heculanos, le piden cuentas a él. El plano social invade el íntimo:

Hécula me había caído encima con una gravedad solemne y ridícula al mismo tiempo. Mi pueblo era como un cuerpo de ajusticiado que colgase en el vacío. Todo era silencio, pero las voces de los heculanos que iban llegando hasta mí eran como chillidos de cuervos que roen la carroña. Que yo estuviera dispuesto a quitarme de en medio a tres o cuatro, o cinco o seis, los que hiciera falta, no quería decir que fuera a admitir contubernio con todos los despechados de última hora. Mi venganza no podía confundirse con la venganza de los demás. Sería mía únicamente y, por lo mismo, sería particularísima, inesperada, contundente (329).

Luis entra en un largo y duro proceso en el que esos cimientos tan seguros empiezan a cimbearse y es cuando le surge el miedo o la duda: “«A ver si va a resultar que tengo miedo», me dije” (338). Esta duda acaba por ser utilizada por los mismos heculanos, que no paran de presionarlo: le mandan anónimos y lo califican de débil, al mismo tiempo que le instan para que acerque a sus muertos al cementerio de su localidad. Sin embargo, sus primas (Apolonia y Micaela) sirven de freno a tanta instigación. Son las representantes del cristianismo, de dejar las cosas en manos de la justicia y así lo percibe Luis: “Mis primas son inflexibles, muy religiosas, terquísimas. En esto ya sabía yo que no me darían tregua ni descanso. Ellas serían las primeras en esa ofensiva que tenía que ser simultánea a la del castigo y la venganza” (341).

Poco a poco el sentido que va adquiriendo en Luis la venganza o el salvaguardar el honor familiar se va tiñendo de “justicia” y, como tal, debe ser ejecutada desde un plano personal y no por mandato: “El deseo de justicia es una cosa que llevamos todos en el corazón y no es un mandato que ha de cumplirse por consigna” (345).

Por lo tanto, ya son muchas las reflexiones de Luis sobre si es mejor buscar la propia venganza o mantener la paz y perdonar en los momentos posteriores a la finalización de la guerra:

Nuestra paz no tenía reproche: era una paz justa. Si había algún desatino o desequilibrio, era el que acarreaban justamente los más celosos sostenedores de la paz. Ellos eran los que dividían y separaban sin quererlo. El amor propio, la obstinación y la ambición eran los peores enemigos de la paz. Tan difícil como había sido ganar la guerra era ahora mantener y conservar la paz; pero algunos entendían que la paz era como un legado personal, y administraban la justicia por su cuenta y riesgo, creando desesperación donde no debiera haber más que remordimientos y alimentando el odio donde solo debiera haber generosidad (389).

Él mismo se asombra de sus propios sentimientos y cómo “el perdón” va abriéndose camino e instaurándose en su propio corazón de manera ineludible en contra de lo que gritan los demás, “devolver los golpes recibidos” y, contrariamente, Luis se siente sin voluntad ante esta acción y se siente cada vez más doblegado hacia el perdón:

Yo sentía que cada hora que pasaba perdía más fuerza moral ante mí mismo para exigir la reparación que tantas veces me había imaginado, incluso cumplida por mi propia mano. Concretamente los presos empezaban a inspirarme un respeto sagrado. La muerte del preso del esparadrapo me pesaba atrozmente sobre los hombros, y ni haciendo esfuerzos por recordar el sufrimiento de los míos lograba nivelarme (475).

Este sentimiento cada vez se va asentando de manera más intensa y más segura, sobre todo porque es la voz de su madre la que le insta: “Estate quieto, olvida. No te muevas, perdónalo todo” (489). Este sentimiento es el que le calma y le transporta a “un abismo de inesperadas ternuras. Todo mi ser comenzaba como a renacer a la esperanza” (490).

Curiosamente la paz ya está cerca y él la siente cuando es destinado nuevamente a su unidad para una “Operación de limpieza” en la que volverá a coger las armas pero, a cambio, siente paz interior: “La paz había entrado dentro de mí” (493). Por lo tanto cierra el círculo y da cumplido efecto a su origen etimológico: “aquel que es ilustre en la batalla”, buscando su propia victoria con las armas e incluso matando, pero en el campo de batalla...

Apolonia y Micaela son las dos primas de Luis, caracterizadas por sus continuos lamentos y quejas, como se aprecia en la página 381. En la casa de ellas se aloja Luis cuando regresa a Hércula. Representan el pavor, el terror, el pánico padecido en períodos de guerra y también son el bastión de los valores cristianos que a veces se sienten corroídos por la incitación al odio y a la venganza que los demás exigen. Representan también la debilidad de una sociedad dominada por la fuerza y la violencia: “Ellas hablaban entre sí. Seguro que estaban asustadas las pobres. A lo mejor estaban pensando que todo aquello de la liberación había sido una engañifa y una falsa alarma y que, de nuevo, los rojos se habían hecho los amos de la situación” (326).

Apolonia es ciega y su nombre es de origen griego. Se trata del femenino de Apolonio: “Aquella que descende de Apolo”, dios de la luz y el sol, de la verdad y la profecía, de la medicina y la curación; por ello su ceguera física le facilita sus dones de pronosticación, sobre todo cuando, en su primer encuentro con Luis, le hace ver: “no cometes tonterías”; o más adelante, cuando la duda se ha instalado en Luis, es la que pronostica: “—Como siga así, acaba loco” (389). En cierta manera, Apolonia es un personaje esbozado desde la figura mitológica de Tiresias que, desde la propia oscuridad individual, sentencia con máximas el devenir, en nuestro caso de Luis. Es el elemento que da pie a la prolepsis de la acción de la novela. Siempre anda rezando y murmurando palabras hasta el amanecer, palabras que Luis escucha y, que de alguna manera, van configurando su postura. Igualmente comparte rasgos con tía Ginesa de *Cmh* y con tía Catalina, de la última trilogía *BHA*.

Por otro lado, también nos puede recordar a Santa Apolonia, mártir en Alejandría que sufrió persecución de la misma manera que en Hécula los cristianos sufrieron la persecución por parte de los rojos. Santa Apolonia fue martirizada mediante la extracción de todos sus dientes y obligada a blasfemar contra Cristo, a lo que se negó, y se lanzó a una hoguera. Así han vivido estas dos primas, atemorizadas, con miedo a ser martirizadas; pero ahora, cuando la guerra ha terminado y los vencedores son los nacionales (cristianos) y tienen en casa a su primo Luis (alférez de los nacionales) pretenden hacer el bien a los demás:

Lo que a ellas más les encanta de la vida es recibir gente después de cenar. A veces me encontraba hasta diez vecinos. (...) –Unos pobres que quieren que tú les digas lo que tienen que hacer y que nos han traído unos quesos... (...) Yo firmaba. (...) Después de atender a algunos de aquellos apergaminados labriegos tenía por dentro el convencimiento de que había hecho una obra buena. La misericordia y la caridad deben de ser un gran riesgo para los que quieren ser justos con sus semejantes (386-387).

Micaela, por su parte, es la prima que ve y es la que organiza las reuniones y la que quiere impartir este bien. Su nombre es la variante femenina de Miguel, que tiene origen hebreo, “Aquel que se asemeja a Dios” o “Quien como Dios es” y, por otro lado, nos recuerda, en su afán de llevar a cabo un apostolado social, a Santa Micaela (interesada en el cuidado y la educación de las mujeres prostitutas, así como en el cuidado de enfermos. Por ser de familia aristocrática y dedicarse a estos menesteres tuvo en contra, a veces, a algunos arzobispos y ella trató de llevar su apostolado también a estas esferas eclesiásticas). Por lo tanto, Micaela ejerce un apostolado social con Luis, a quien quiere acercar a los valores del cristianismo cuando organiza su encuentro con don Roque. También tiene suma paciencia cuando Luis está totalmente confundido y estalla en momentos de cólera y rabia: “Micaela se me quedó mirando y me dio pena. Al momento me arrepentí de habérselo dicho; pero con qué expresión la miraría yo, que no se atrevió ni a replicar. Dio media vuelta y salió, cerrando la puerta muy despacio” (351); y por otro lado no pierde de vista a los más necesitados.

Miguel, ese amigo de la infancia, es el que vuelve a estar al lado de Luis a su regreso a Hécula. Como he dicho más arriba, el nombre tiene origen hebreo: “Aquel que se asemeja a Dios” o “Quien como Dios es”, es la definición plena de este personaje, que perteneciendo a una familia socialista y no creyente, siente entusiasmo por los asuntos religiosos:

¿Cómo le había entrado aquel extraño entusiasmo por las cosas religiosas? En realidad, no se comprende. Y bien pronto todos nosotros, a su lado, resultábamos como casi paganos, a tanto llegaba su fervor y su adhesión a todo lo católico. Lo más admirable de todo aquello es que siempre tuvo que hacerlo todo escondiéndose, disimulando. Por fin, después de la liberación, su piedad se había impuesto en su casa y su familia giraba toda alrededor de él, como una manada de corderos (390).

Y también muestra entusiasmo por los ideales políticos falangistas: “No era fácil comprender cómo Miguel había llegado a compenetrarse con aquella cosa tan separada y distante de su educación como era la Falange. Pero él gozaba y estaba dispuesto a todo por defender la puerta de una iglesia o la integridad de unas flechas pintadas en la pared” (390).

Miguel, que tiene nombre de Arcángel, es el encargado en la novela de revelar a Luis un gran secreto, la identidad del hombre encontrado en la sepultura de sus padres y la relación de este hecho con su hermano Enrique, que fue quien planificó su muerte fríamente y su ocultación en el nicho de los suyos:

Una vez que cerramos las puertas, esperamos a que llegara tu hermano. Al entrar, lo primero que hizo fue soltárselo todo a bocajarro. Él se quedó helado. Ni siquiera intentó replicar. Se le quitó la pistola y confesó de cuajo. Entonces se le dio una pistola y se le encerró en una habitación. Se le dio un plazo de media hora para que se matara. Él sabía muy bien que si no se mataba éramos capaces de enterrarlo vivo. Había sido un traidor. Ya fue bastante que se le diera esa oportunidad. Recuerdo que nos dijo tu hermano: “Es la muerte que se merece”. Faltaban cinco minutos cuando sonó el disparo. Diógenes le dio el tiro de gracia. (...) –Fue también ocurrencia de Enrique enterrarlo con los tuyos. Era el nicho que había más próximo y más desocupado (488).

Esta revelación confirmó definitivamente en Luis el sentimiento de perdón hacia los verdugos de su familia y el encuentro con la paz, y todo venía a través de Miguel, de su revelación, que este sabía que le resultaría muy dolorosa, pues, en definitiva, su hermano Enrique le había defraudado con su comportamiento y con la profanación de la sepultura de los suyos, cuando esta es señal de honra hacia sus muertos. Por todo ello, Miguel estuvo en los instantes posteriores a la revelación de su secreto a su lado: “Miguel iba varios pasos de mí como guardándome las espaldas. Varias veces estuve por pararme y darle la mano, pero me gustaba castigarlo. Acaso lo hacía por haberme tenido tanto tiempo pendiente de esta revelación. Sin embargo, su presencia me servía de alivio y me consolaba” (489).

A lo largo de la historia bíblica se ha considerado al Arcángel Miguel como el protector y defensor del pueblo judío, al que acompañó en el viaje desde Egipto a través del desierto. Fue el Ángel que se le apareció a Moisés en el arbusto ardiente y le entregó los Diez Mandamientos de Dios. Es también el Ángel que se arrodilló frente a la Virgen María, con un cirio encendido en la mano, para anunciarle su próxima muerte. Cuando la Virgen María le preguntó su nombre, el Arcángel le respondió: “me llaman Grande y Poderoso”. Así es el Miguel de *El vengador*, el amigo que acompaña a Luis en su propia travesía y su transformación.

Diógenes es un personaje falangista que durante la guerra estuvo escondido en un armario tapiado después de difundir que lo habían matado en la capital. Por ello: “Había conservado la vida a costa de almacenar odio” (342 y 368-376). Sin embargo, en los días del Alzamiento había tenido una gran actividad al igual que la pretendía tener una vez finalizada la guerra y pertenecer al bando de los ganadores. Ambicionaba dar un escarmiento a los vencidos heculanos. Por lo tanto, Diógenes representa al antagonista de Luis, aquel que necesita saciar sus ansias de venganza y reivindicar su hombría y su valentía, ¿quizá porque durante el desarrollo de la guerra había sido un cobarde? En cambio, Luis estaba replanteándose la venganza: “Lo que yo definiendo es que no podemos hacer lo mismo que ellos hicieron y, mucho menos, de la misma manera” (345). ¿Quizá porque durante la guerra lo había dado todo? En la página 379 vuelve a reflexionar sobre lo mismo. “Al parecer, en Hécula solo había en aquel momento dos enemigos irreconciliables, que éramos Diógenes y yo” (345). Diógenes consideraba a Enrique (hermano de Luis) el jefe de los falangistas heculanos y al no estar este, porque lo habían asesinado, él se erigía en jefe y necesitaba el apoyo popular. Para ello, si Luis no se decidía a vengar la muerte de su hermano, lo haría él: “Si viviera tu hermano, él sería el jefe, pero no estando él, quien manda soy yo. Y mi primera obligación es vengarlo” (369).

Diógenes también era el hilo del que Luis debía tirar para desenredar su propia madeja, sobre el asunto del muerto en la sepultura de los suyos, y así ante él mostraba cierto cinismo: “Diógenes no quería soltarme. Tenía ganas de confidencias. Había en él, ahora lo comprendo, un ansia malvada de exaltación y de cínico desafío. Recuerdo que me preguntó: –¿Y estás seguro que el que ha aparecido en el nicho era tu hermano?” (371).

Pero esto no iba a ser sencillo, primero porque Diógenes acumulaba mucha amargura y mucho despotismo, creados porque “había deseado poder entrar en Hécuba vistiendo un uniforme del ejército victorioso”, pero se pasó “tantos meses en la tremenda soledad de un escondrijo” (408). En definitiva, era Diógenes el guardián del secreto que definitivamente desveló Miguel.

Amargura, despotismo, envidia, ansia de venganza son los sentimientos que anidan en el corazón de Diógenes. Una vez que la guerra ha terminado él quiere representar a los victoriosos por medio de la imposición y la violencia sobre los vencidos y también aprovechar su posición y darse la buena vida. Todo esto revela la cara opuesta de Luis.

José Luis Castillo-Puche juega con el nombre de Diógenes a la hora de caracterizar a su personaje, pues si este estuvo escondido durante la guerra en un armario, igualmente Diógenes de Sínope vivía en una vasija. La misión de Diógenes fue la de, metafóricamente, falsificar/desfigurar la “moneda” de las costumbres. La costumbre, decía, era la falsa moneda de la moralidad. En vez de cuestionarse qué estaba mal realmente, la gente se preocupaba únicamente por lo que convencionalmente estaba mal. Esta distinción entre la naturaleza (*physis*) y lo convencional (*nomos*) es el tema principal de la filosofía griega y uno de los temas a que se dedica Platón en *La República*, en concreto, en la leyenda del Anillo de Gyges.

Este, podríamos decir, es el tema que relaciona a nuestros personajes: el Diógenes de *El vengador* representa la moralidad de las costumbres (falsa moneda), mientras que Luis representa la moralidad de la naturaleza. El Diógenes castilopucheano encarna en su carácter el prototipo de persona no honrada con el que se encuentra siempre el filósofo griego y, que ansía encontrar justamente al hombre honrado que quizás ¿podría ser Luis? Profesaba un desprecio tan grande por la humanidad que en una ocasión apareció en pleno día por las calles de Atenas con una lámpara en la mano diciendo: “Busco un hombre”. Diógenes iba apartando a los hombres que se cruzaban en su camino diciendo que solo tropezaba con escombros, pretendía encontrar al menos un hombre honrado sobre la faz de la tierra.

Tanto los hermanos de Luis como sus padres son personajes que aparecen en la novela desde su condición de muertos y asesinados (excepto su padre). Por lo tanto, son víctimas y consecuencias de la guerra civil española. Son también muertes que hay que vengar porque el pueblo así lo pide, incluso para saciar el hambre de venganza de las propias muertes. Estos personajes, a pesar de haber tenido una muerte violenta, enarbolan la paz y el perdón.

José Luis Castillo-Puche emplea antropónimos ya usados en su novela anterior. Así, si en *Cmh* los hermanos de Julio se llamaban Emilio y Pablo, ahora los hermanos de Luis se llaman Enrique y Pablo, manteniendo el nombre de uno de ellos y usando el que empleó para caracterizar al padre de Julio para el otro, es decir, Enrique. En cuanto a los padres del protagonista, ahora se llaman Cayetano y Rosa, recuperándose el antropónimo Rosa, usado en la anterior novela para denominar a la hermana de Julio. Vamos a ver si se mantienen algunos rasgos comunes en la caracterización del propio nombre o si, en cambio, se introducen nuevos matices.

Enrique, nombre masculino de origen germánico, como ya recogí más arriba, significa “Aquel que es jefe de hogar” o “Aquel que es el caudillo de su morada”. Sin embargo, esta definición de “jefe de hogar o caudillo de su morada” en este nuevo personaje tiene una aplicación más extensiva hacia los quehaceres políticos de este nuevo Enrique, pues durante el

levantamiento nacional del 36 Enrique era el jefe de los falangistas en Hércula. De ahí la fuerza nominal de este nombre.

Mientras pudo, fue el líder de los falangistas, el que movía cualquier acción, el engranaje del partido con Madrid y el contacto que recibía las armas:

Según me dijeron, allí (en su casa materna) se habían reunido varias veces después de las elecciones del 36 y era mi hermano el que recibía las hojas de propaganda, los cupones de suscripción, las porras y las pistolas. A Enrique nadie le habría disputado ser aquel día el alma de la liberación (354).

También era el que resolvía y tomaba decisiones como ordenar que se matara al espía rojo y enterrarlo en su nicho familiar: “La idea fue de Enrique. Lo citamos en el cementerio para que pudiera presenciar una reunión y ver el depósito de armas. (...) Una vez que cerramos la puerta esperamos a que llegara tu hermano” (488).

Su propia muerte necesitó de una emboscada para que los rojos la pudieran acometer y fue llevada a cabo por una turba de hombres y mujeres que violentamente se cebaron con él en Turena, que en realidad es Villena, el pueblo más cercano a Yecla aunque perteneciente a la región valenciana:

Mi hermano, que se vio perseguido como alimaña, no sabía ya qué hacer, y se fue derecho al Cuartel de la Guardia Civil para entregarse. Los guardias, en cuanto lo vieron, se echaron a temblar. La chusma de Turena rodeaba y vigilaba el cuartel de una manera desafiadora. Los guardias se podía decir que estaban detenidos. Aunque forzosamente los guardias se habían puesto al lado del pueblo, las milicias eran absolutamente dueñas de las armas y de los guardias. En vez de ir al cuartel directamente por mi hermano, la estrategia que forjó el Comité del Frente Popular fue sacarlo hacia la cárcel para provocar una revuelta en medio de la calle y matarlo. (...) Salieron por el postigo camino de la cárcel, evitando los lugares concurridos. Pero todo estaba hábilmente preparado y no habían andado cuatro calles cuando ya eran seguidos por una muchedumbre amenazante, que por momentos caminaba en silencio y en otros se revolvía en gritos e insultos. Muy pronto empezaron a caer algunas piedras cerca de los guardias y de mi hermano. Los guardias iban apretando el paso y escabulléndose por callejas accesorias. Pero no sabían que allí, frente a la cárcel, los esperaba una chusma airada. Y allí el preso y sus guardianes se encontraron ante el más espantoso de los cercos. Los fueron rodeando como fieras. (...) Y comenzó la matanza, una matanza lenta y que fue proporcionada no por una ni por dos manos, sino muchas docenas de manos, de hombres y de mujeres (427-428).

Igualmente se recoge su muerte en las páginas 296 y 300.

Por lo tanto, “este caudillo” de sus ideas políticas pereció antes de paladear la victoria de la batalla, fue una víctima política que murió siendo dueño y señor de sus ideas sin dudar de ellas incluso en su propia agonía:

Enrique murió como lo que era [falangista]. (...) El que era un apasionado y un loco por la Falange y nos metió a todos en el bollo, fue Enrique. Y dicen que cuando estaba en medio de la plaza y pedía agua, todavía, de rato en rato, susurraba: “¡Arriba España, Arriba España!” (353).

Pablo. Si Pablo, hermano de Julio en *Cmh*, es un personaje con las ideas falangistas muy claras y con mucho arrojo y valentía a la hora de enfrentarse con su enemigo, el “Pablo” de *Ev*, aunque de ideas falangistas, no son tan férreas como las de su homónimo, es falangista más por motivos familiares que individuales:

Pero Pablo, aunque murió como falangista, no lo era. Dentro de su corazón había, creo que hasta el momento de morir, una gran duda. A mí me había preguntado varias veces: “Pero ¿tú crees que los falangistas son católicos de verdad?”. Yo le había respondido que sí, que lo eran a su manera. Quizás esto le diera en la agonía una fortaleza que ni él mismo había sospechado. Pablo era un buenazo y en realidad a él no le preocupó la política más que en el sentido de que tenía que solidarizarse con la familia. Era como una cuestión de honor (353).

Por lo tanto, la caracterización que le impone su nombre “Pablo”, con el significado de “pequeño”, correspondería más bien a su carácter débil en torno a las ideas políticas, por un lado. También puede relacionarse con su continua comparación con su otro hermano, Enrique, que era el que ejercía de líder político y por lo tanto era el respetado y el valiente. No olvidemos que esta etopeya que nos presenta José Luis Castillo-Puche está totalmente subjetivizada tanto por el protagonista de *Ev* como por su memoria:

¡Cómo me hería aquello! Aquella desenfadada preferencia por Enrique mientras sobre Pablo había como una consigna de silencio, me sublevaba. Para mí los dos eran hermanos y tan hermano era el uno como el otro. Y si me apuraban mucho, por dentro, más buen hijo y más buen hermano había sido Pablo que Enrique. Esta era la verdad. Recordaba, hasta sin quererlo, las cuatro o cinco escenas en que los dos habían hecho sufrir a mi madre, y no se me podía olvidar cómo reaccionaban de tan distinta manera. Enrique de una manera fría y Pablo todo sentimiento. Pablo nos hacía a todos más familia y más buenos. Aunque él no hubiera sido nunca tan valiente como Enrique (395).

Igualmente, su muerte estuvo relacionada con la guerra civil española, no de manera heroica y valiente en el campo de batalla, sino en la humildad y el respeto hacia los demás, resaltando por encima sus cualidades de tolerancia y perdón:

Pablo salió arreando de madrugada hacia Pinilla. (...) Mientras estaba un día tan tranquilo dándole de beber a un burro, lo acribillaron. Una vida, es natural, siempre compromete a otra, a muchas otras. (...) Desde luego el pobre Pablo las debió de pasar moradas. Hay que ver lo que tiene que ser ir de casa en casa sabiendo que la vida de uno compromete a los demás. Entrar pidiendo perdón, salir pidiendo perdón. Irse de cara a la muerte, más o menos, pero sonriendo y dando las gracias. “Es que la vecina de enfrente ha comenzado a sospechar”, le dirían en otro. “Lo interesante es salvar el bache; después podrás volver”, le repetirían muy compungidos y caritativos (323).

El tema de su muerte se recoge también en las páginas 370 y 395.

Los padres de Luis son Rosica o Rosa “la Mayordoma” (324) y Cayetano (326).

Su madre Rosica, Rosa “la Mayordoma”, está presente desde el recuerdo y por lo tanto es caracterizada a través de Luis y a través de otros personajes. Este antropónimo ya fue empleado por Castillo-Puche para caracterizar a la hermana de Julio en *Cmh*, donde a veces se la nombraba con el diminutivo Rosita. Ahora, este nombre es empleado para caracterizar a la madre del protagonista. Por lo tanto su caracterización vendrá dada desde una parcela de su significación y, sobre todo, por el uso del diminutivo murciano -ica y del apelativo (sobrenombre) “La Mayordoma”.

La etimología de “Rosa” ya ha quedado recogida más arriba. Ahora, únicamente se tomará el significado de “Rosa” correspondiente al plano religioso, porque eso era su madre,

una “buena cristiana” atenta de los otros y también de los sacerdotes, sobre todo cuando las circunstancias sociales y políticas eran más comprometidas: “¿Quién no conocía a Rosica la mayordoma? Sobre todo el fraile sí que la recordaba perfectamente. Y lo que no podía olvidar de ella es que, justamente el año que entró la República, había regalado al monasterio una cabra” (310).

Ella ha sido asesinada por “unos mozalbetes”, acorralada y perseguida, y ha tenido una agonía solitaria, creyendo que quizás sus hijos se han salvado:

Bien mirado, lo de mi madre fue una canallada de las grandes. Ya habíamos salido los tres y mi madre había quedado sola. Entonces fue cuando ellos decidieron la gran hombrada. La siguieron. Ella, al parecer, se dio cuenta y aceleró el paso. Ellos iban echándole el resuello encima. Ella corrió más. Por fin, pudo alcanzar la puerta de la casa y metió la llave. Pudo entrar antes de que llegaran hasta ella. Ellos empujaron la puerta. Ella echó con toda su fuerza la aldaba. Y cuando la aldaba estaba echada, dispararon sobre la puerta. Y le dieron. (...) Le dieron y se quedó dentro de casa y con la puerta cerrada. Y quejándose. Y desangrándose. Sola; hasta morir. Seguramente llamándonos. Probablemente hasta feliz porque había cerrado la casa a tiempo. Porque pensaría que acaso nosotros tres, cada uno por un camino distinto, podríamos salvarnos (324-325).

Ella, que ha sufrido en sus carnes el odio, la persecución, la muerte [igual que Jesucristo: rechazo, persecución y crucifixión] es la voz que se levanta impartiendo el perdón [Señor, perdónalos porque no saben lo que hacen] a través de la conciencia de Luis, el que debería impartir justicia con la venganza y la muerte: “Estate quieto, olvida. No te muevas, perdónalo todo” (489).

El sobrenombre “la Mayordoma” es usado de una manera particular para la madre de Luis haciendo un juego con la propia realidad de Castillo-Puche, pues su madre, Clara, era conocida con este sobrenombre, que en Yecla tiene que ver con las cofradías religiosas.

El padre de Luis, Cayetano, no es nada relevante. Murió de manera natural, confiriendo el estatus de huérfano a Luis desde su infancia. No hay ninguna acción que lo delate ni que lo caracterice, es nombrado por alusión y prácticamente descrito físicamente a través de los ojos de la tía ciega Apolonia: “La ciega, intentando reconocerme, fue pasándome la mano por la cara, diciendo al tocarme la frente, la nariz, la boca, la barbilla, que sí, que yo era con toda seguridad el hijo de Cayetano” (326).

Hay un guiño biográfico por parte de Castillo-Puche, pues se menciona la primera comunión de Luis, que presenta la misma escena que la del propio escritor, en Santa Ana (Turena) cuando el autor era huérfano igual que el protagonista: “El día que yo hice la primera comunión, la fiesta fue mayúscula. (...) En la iglesia el prior nos hizo llorar a todos a moco tendido porque se le ocurrió mentar a mi padre, que estaba recién muerto, como quien dice, y aquello fue como un duelo” (305).

Por lo tanto, la presencia del padre es siempre desde el recuerdo de su ausencia, pero no es simbólica de nada pues únicamente surge para reforzar la situación de huérfano de Luis. Lleva el nombre de una de las iglesias de Yecla, San Cayetano. Este nombre ya había sido usado en *Cmh* para caracterizar a uno de los dos tíos de Julio, Cayetano, y volverá a aparecer en la *TL*, también con el estatus de “tío”.

Don Roque es arcipreste (349-350). Etimológicamente “Roque” proviene del árabe hispano *rúhh*, este del árabe clásico *ruh*, este del persa *roh*, y este del pelvi *rah*, que significan “carro de guerra”. También del latín *roca* o del germánico *bramar*. Además alude a la “Torre del ajedrez”.

Este arcipreste representa los valores auténticos del cristianismo contruidos sobre la base del perdón. Es la figura que suaviza, que trata de quitar tensión y de aplacar los ánimos de venganza tanto en Luis como en los arrebatos que a veces muestran las primas de este. Es con la palabra “perdón” con la que quiere convencer: “Si queremos que Dios nos perdone, tenemos que perdonar. Nuestros enemigos nos han perseguido, nos han acorralado y seguido como a las fieras, a las que se les da muerte por gusto y placer. Pero Dios lo consentía. Por algo lo permitió” (351). Por ello, el arma que emplea este sacristán no es otra que “el perdón” en el contexto de unos acontecimientos que son consecuencia de una guerra. Así, quiere mantener firme como una roca su consigna de “perdón” para poder construir una sociedad menos bárbara.

Lleva el nombre de la iglesia del barrio de Luis (y de Castillo-Puche en su Yecla natal): San Roque.

Conrado es un personaje que ideológicamente es socialista y convive en Hécula tras la victoria de los nacionales. Es un nombre propio masculino de origen germano en su variante en español. Proviene del antiguo germano *Kuonrat*, de *kuoni* (atrevido, temerario) y *rat* (consejo, consejero), por lo que significa “atrevido en el consejo, consejero audaz”. De ahí la caracterización de este personaje que, perteneciendo al bando de los vencidos tras la guerra, se atreve a convivir con los vencedores.

Es un nombre que volverá a aparecer en la siguiente novela, *Hp*, ahora para nominar a un rico vinatero, cuya muerte desencadenará en don Luciano un nuevo rumbo en su forma de entender la religión cristiana.

--Hicieron partes (1957).

Es la primera novela en la que Castillo-Puche introduce patronímicos.

Don Roque Giménez Espinosa, viudo de doña Catalina Pascual, se enriquece tras la muerte de esta. Se trata del auténtico protagonista de la novela que desde su condición de rico y muerto ha dejado dibujado el destino de sus herederos en un testamento. El dinero heredado condicionará el destino de estos y tendrán un futuro incierto, no solo ellos, sino también algunos de sus descendientes.

Este personaje viene nominado con nombre y apellidos del acervo cotidiano que en principio no son transmisores de nada, no son más que unos nombres y apellidos que refieren y además con trato de cortesía o respeto. El nombre Roque, ya usado en las anteriores novelas (*Ev*: don Roque es el arcipreste que trata de aplacar los ánimos de los heculanos en lo que tiene que ver con la venganza; y el tío de Julio en *Cmh*), ahora está destinado a un protagonista que sobrevuela por toda la novela, y que muere con la expresión ¡Mundo embustero! en los labios.

Estamos ante un personaje nombrado de manera habitual y por lo tanto coincidente con la realidad, lo que demuestra el afán de Castillo-Puche en dar credibilidad y verosimilitud a su narración. Su origen etimológico ya está definido más arriba, con lo que las cualidades de don

Roque tienen algo que ver con la resistencia y dureza de una roca, con la vida austera en el vestir y en el vivir que pueden recordar a una corneja; pero sobre todo, en el juego de la vida, en el juego de hacerse un lugar en ese espacio, que aunque es designado con el nombre de Saruste, es íntegramente Hécuba, o, al menos, una Hécuba vista desde el prisma del comportamiento humano ante el dinero y sus consecuencias. Indudablemente este espacio estará marcado temporalmente por la fecha de la muerte de don Roque, 1931: “año que, con el tiempo, como diría después un ilustre historiador, habría de quedar señalado como «de luctuosa e innoble memoria»” (499).

Pues bien, don Roque despliega su estrategia de acumular dinero y riquezas después de la muerte de su mujer: “fue después de la muerte de su mujer cuando le dio por encerrarse y ganar dinero como una fiera” (503). Por otro lado: “El pueblo aceptaba complacido la riqueza de don Roque” (503). Don Roque pretende buscarse una posición de primera fila en ese lugar y de ahí se desprende la carga semántica de “roque” como “torre del ajedrez” que se mueve por el tablero de la misma manera que don Roque en la vida y en su pueblo. La torre se desplaza tanto horizontal como verticalmente, hacia delante y hacia detrás, sin límite de casillas. Al igual que casi todas las piezas de ajedrez, captura ocupando una casilla en la que se encuentra una pieza enemiga. La torre también participa, junto con el rey, en un movimiento especial llamado enroque.

En consecuencia, la torre es la tercera pieza más importante después del rey y la reina. Es, por lo tanto, una pieza mayor, como pieza mayor es don Roque en su población, prácticamente, con idénticos atributos que la torre. Esta defiende y ataca en el juego del ajedrez desde una posición protectora y atacante. Así es don Roque labrándose su riqueza:

Don Roque nunca hizo ostentaciones. Era un hombre pequeño, de andar y pisar sólido, que calzaba botas resistentes y vestía paños o panas que antes perdían el color que raerse. Su aspecto era de hombre que nunca quiere los primeros puestos y que gusta pasar inadvertido. (...)

Sin disponer de tertulias ni acudir a cafés ni casinos, don Roque estaba al tanto de todas las compras y ventas del término, y sin que nadie se enterara tampoco, lo mismo compraba viñas que olivares, acciones de la luz o del agua. (...) La casa de don Roque era de las mejores del pueblo, pero ni por la fachada ni por dentro podían advertirse signos de opulencia. (...)

Ni aun en los últimos años de su vida había hecho don Roque ningún alarde de dinero. Para él la riqueza, aparte de constituir un goce íntimo, privadísimo, se había ido convirtiendo en una especie de enfermedad vergonzosa, y acaso por eso la prosperidad de los últimos tiempos la pasó absolutamente escondido, como secuestrado por el extraño placer del ahorro. (...) Por lo pronto, la puerta de su casa aparecía casi blindada de cerrojos por dentro. Es muy posible también que tuviera más miedo a los parientes que a los ladrones. (...) La religiosidad de don Roque era terca aunque de una tibia comodidad. (...) La verdad es que don Roque llevaba la cuestión de su salvación eterna con el mismo rigor y puntualidad con que cobraba alquileres y pólizas (504-506).

Igual que en el tablero de ajedrez, la torre despliega su estrategia y es la que auxilia (protege) y asalta (ataca). Así, don Roque actúa sobre la vida de sus familiares descendientes, en su condición de herederos, protegiéndolos y condicionándolos, en un ambiente y en un lugar que es dibujado con rasgos que son augurios del destino de los herederos. Don Roque es la cadena que marca “el determinismo” de sus beneficiarios:

Las herencias eran la única ley que regía el destino del pueblo, y todo lo que había en él de amor o de odio había nacido de algún testamento o nacería tan pronto muriese alguien. Al culto frenético de los muertos se añadía la idolatría terrible por el papel escrito conteniendo la historia de una última voluntad. Cada testamento abre las heridas de testamentos antiguos y casi olvidados, y el pueblo entero, sobre el que pululan como pájaros sobre la carroña los procuradores y los abogados, en pleitos sempiternos. Cuando la gente del pueblo fue viendo cómo por las calles adyacentes concurrían los parientes del difunto don Roque a la notaría, en muchos corazones surgió la envidia, pero una envidia que rápidamente era sofocada por la certeza profética de que aquel dinero no los haría más dichosos. La historia del pueblo estaba llena de testamentos que habían traído la desolación y la desdicha (527).

Al notario **Don Víctor de la Cerda** Castillo-Puche le atribuye el hipocorístico don Bito, y hace un guiño a los lectores para acercarlo a la mafia italiana. De la misma manera procede con los nombres de los albaceas **don Sixto** (capellán del asilo) y **don Conrado** (rico vinatero).

Los herederos son nombrados a lo largo de la novela de diferente forma: con hipocorísticos, con mote, como se aprecia en la página 529. Únicamente cuando son reunidos ante el notario para recibir la herencia son nombrados por sus nombres propios y, además, el autor los caracteriza por lo que transmiten por la voz, las sensaciones que dejan bailando en el aire y que de alguna manera son augurios de sus propios destinos. Así, **Don Luciano**, el arcipreste, es el cabeza de los herederos. Desde el punto de vista semántico, su nombre viene a significar “Portador de la luz”. Castillo-Puche ironiza al usar este antropónimo para este personaje que cruza toda la novela y que desde el punto de vista cristiano, de buen sacerdote involucrado con los más desfavorecidos, deja mucho que desear, convirtiendo su sacerdocio en algo totalmente domesticado y acomodado:

Que no aporta ni un ápice de luz al evangelio ni a los feligreses, que sin embargo, él analiza *in extremis*: “Hacía años que venía aceptando la presencia eucarística de un modo rutinario y externo. No podía comprender cómo había llegado a aquel estado de pasividad e indolencia. No era lo que él había soñado y necesitado que fuera su sacerdocio. (...) Su sacerdocio estaba repleto de trivialidades sin que pudiera tampoco remediarlo. Se reconocía impotente para sobreponerse y cambiar, para salir de aquel estado pasivo, rutinario, cómodo” (568-569).

Su actitud cambia radicalmente cuando su sobrino le deja escrita una carta en la que pone ante sus ojos toda su ignominia y su mal hacer como hombre y como sacerdote, pues además de haber controlado el destino de la herencia de don Roque, tomando decisiones por él para desheredar a dos familiares, él se ha llevado la mejor parte de la herencia y vive totalmente acomodado sin pensar en los más desfavorecidos. Tras la lectura de esta carta se da cuenta de que también le han robado (Lorenzo, su sobrino, y Rosarito) y, entonces, prácticamente enloquece y se expone a los burlas y comentarios de los vecinos de Saruste. Ante esta situación decide marcharse de la población pero, ya en la estación, es llamado ante el reclamo de un moribundo (Conrado) que le pide que le imparta la extremaunción; y entonces, ante este moribundo, al que ayuda a buen morir, proclama la palabra básica del fundamento de un nuevo enfoque de la religión, el perdón:

—Todo lo de la vida, Conrado, es transitorio. Lo único que interesa es morir en paz: perdonar. Hay que perdonar, Conrado. Hay que perdonar para que nos perdonen. ¿Comprendes? (...) Poco a poco, don Luciano se había ido impresionando. Estas palabras las había repetido cientos, miles de veces; pero ahora era como si se las estuviera diciendo a sí mismo. ¿Eran

verdad o no eran verdad? Por lo pronto, aquel hombre despreocupado, amigo del buen vivir que era don Conrado, las recibía con muestras visibles de profundo acatamiento (576).

Efectivamente, a partir de este hecho, se produce un cambio en don Luciano: por fin atisba la luz, la luz del buen cristiano, del buen hombre y es consciente de que lo verdaderamente importante es alcanzar la gloria eterna, de que él es un mediador para alcanzar esta gloria, un portador de la luz, y no un mero administrador de haciendas de terceras personas:

Don Luciano no sabía muy bien lo que le pasaba; todavía no podía decir si este reblandecimiento sería, una vez más, pasajero e inútil. Estaba seguro de que Conrado se había salvado. Era como si Dios se hubiera propuesto demostrarle que la gloria eterna no podía administrarse ni distribuirse del mismo modo que se hacía el reparto de beneficios entre los clérigos de la parroquia o como él había intervenido en las particiones de don Roque (579).

Este fue el principio del cambio que se produjo en don Luciano. A partir de entonces será más humilde y tendrá más atención hacia los necesitados hasta que sus superiores decidan trasladarlo a Roma y aun desde la distancia tendrá buenos deseos y pensamientos hacia los de Saruste.

Lorenzo es un nombre masculino de origen latino, *Laurentius*, cuyo significado es “natural de Laurento” o “Aquel premiado o laureado tras la batalla”. ¿Cuál es la batalla que libra Lorenzo? En primer lugar, una batalla interna en la que sopesa su verdadera vocación sacerdotal y decide inclinarse por la vida seglar a costa del disgusto de su madre y de su tío, al que le reprocha el destino con que él los ha condicionado tanto a su madre como a él. Y en segundo lugar, la batalla de la vida en el mundo acompañado de Rosarito:

No es posible que queden impunes crímenes como el que usted ha cometido con nosotros, con mi madre y conmigo. Para serle sincero enteramente le diré que continúo sintiendo un desprecio profundo contra su modo de ejercer eso que se llama el ministerio pastoral, y en el que yo he estado a punto de embarcarme, pero que, teniendo delante su ejemplo, he decidido dar por suspendido. (...) Además, Dios ha querido poner en mi camino a una mujer que va a ser el peor castigo a su arbitrario proceder. Considero un milagro que, al abandonar el seminario, no lo hago tan solo ofuscado por este asunto de la herencia, alrededor de la cual andan todos como perros, sino más que nada por la presencia de una mujer, que también puede ser para un hombre el mayor de los tesoros. (...) Me han contado que el tío Roque, ya moribundo, soltó una especie de impropio, viniendo a decir, poco más o menos, que todo era pura farsa y mentira. ¿No lo diría, digo yo, porque ya en el umbral de la muerte, había visto claro que alguien, pongo por caso usted, era un colosal embustero? (561).

Esta es la batalla que libra Lorenzo con su actuación: salida del seminario, marcharse con Rosarito, robar el dinero a don Luciano y desenmascarlo: presentar la realidad a él mismo y al pueblo entero. Paradójicamente destapó al propio don Luciano que necesitó encontrarse a sí mismo hasta que el cambio obró en él alejado de “ese pueblo de la Mancha” (Saruste), concretamente en el núcleo episcopal de Roma, previamente a unos ejercicios espirituales en la capital con el padre Ruiz Pérez, que le dijo: “En el caso suyo no hay más que un camino: hacer más dura y dificultosa la propia salvación. Trabajarla, comenzar por el principio” (582).

El desenlace de don Luciano, por otra parte, después de heredar la mejor parte de su tío don Roque, es bastante trágico, pues es asesinado por Cosme, hijo de Trinidad, otro heredero

que recibiría su herencia siempre y cuando se disculpara ante los demás y fuera don Luciano el que tomara constancia de tal actuación, es decir, el que vertiera luz sobre su nuevo estado social:

Una de las veces que estaba leyendo algo sobre las condiciones en que Trinidad Giménez Martínez podía llegar a ser heredero, que consistía en dar pública satisfacción a la familia por haber atropellado más de una vez los sentimientos de todos, y cuya conducta debería, en todo momento, ser enjuiciada por “mi sobrino y capellán don Luciano Giménez Díaz”, don Víctor dejó el testamento sobre la mesa y dijo, en tono muy serio:

—Y tengo que advertirles que cualquier género de protesta contra la voluntad de don Roque podrá ser entendida por mí y por los albaceas como una señal formal de que se renuncia a la parte que les corresponde en la herencia (535).

Como digo, este encargo le costará caro a don Luciano, pues el hijo de Trinidad, Cosme, se ocupará de matarlo unos años más tarde, en plena guerra civil, cuando desde el bando de los republicanos fuera asesinando a falangistas y curas... Por lo tanto, estos tres personajes funcionan como una cadena, e irremediamente los tres destinos están condicionados unos a otros, además del de la madre, **Milagros**, que contempla absorta cómo Trinidad renuncia a esa herencia que aparentemente los haría felices. La palabra “milagro” encuentra su raíz en el latín *miraculum*, que significa “mirar”. Los latinos llamaban *miraculum* a aquella cosa prodigiosa que escapaba a su entendimiento, como los eclipses, las estaciones del año y las tempestades. Así, *miraculum* proviene de *mirari*, que en latín significa “contemplar con admiración, con asombro o con estupefacción”. Es así cómo, desde el punto de vista etimológico, la palabra *milagro* no se relaciona necesariamente con una cierta intervención divina, sino que se liga al *asombro ante lo inefable*, tal como lo plantearan los latinos.

Y **Trinidad**, asociado a un concepto cristiano (tres en uno) viene del latín *trinitas*, formado del adjetivo latino *trinus* (de tres), con la raíz tri- y el sufijo (-dad). En teología cristiana se refiere al dogma que postula la existencia de tres personas “el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo”, pero que son un solo Dios. Por lo tanto, en Trinidad estarán contenidos los destinos de don Luciano (arcipreste que vela por el comportamiento de este) y el destino de Cosme, el hijo que será el encargado de recuperar el honor familiar, aunque sea por medio de la muerte.

Cosme es un nombre masculino de origen griego, *kosmetes*. Su significado viene a ser “Aquel pulido y arreglado” o “Aquel que es justo”. ¿Quizás por ello asume que su misión es saldar las cuentas familiares o recuperar el honor familiar a través de la venganza y por lo tanto matando a don Luciano? Por ello, declara: “Para mí todo había girado en torno a don Luciano, y esto era lo que me daba rango y categoría sobre los demás presos. A fin de cuentas, yo había vengado una ofensa familiar” (699). Este personaje es un anti-Luis, el vengador que no se venga de la anterior novela. Es el hijo quien venga al padre y venga también el comportamiento de su padre hacia su madre:

El matar exige haber pensado mucho, si no en matar, por lo menos en castigar y torturar de algún modo a quien nos ha hecho algún daño, ese daño que no pasa por nosotros en balde, sino que se estanca en el corazón, disecándolo y dejándolo como una esponja entre la arena. (...) Era como si desde pequeño no hubiera vivido nada más que para eso. (...) Cada vez que las cosas se ponían mal (que era con frecuencia), ya estaban enzarzados mi madre y mi padre, lamentándose ella de pasar privaciones por el orgullo de él, y llamándola él de hipócrita para

arriba. Todo esto es muy importante, porque no fue plomo derretido el que disparé contra don Luciano; fue ese plomo líquido que, día a día, mes tras mes, año tras año, se va haciendo sólido y que, últimamente, es ya como un botón que no deja respirar ni es posible vivir teniéndolo detenido en el río de la sangre (687).

Esta ofensa familiar fue creciendo como una semilla en el corazón de un muchacho, avivada con los mensajes de los demás vecinos, resueltos a que él les recompusiera también su honra. El propio Cosme es instigado a cometer este crimen por la cólera de los demás, ante los que tiene que salvar su propio honor y borrar la figura de “rajao” que desde muchacho llevó cuando se sintió débil ante don Luciano cuando este se marchó a Roma:

Entre las personas que lloraron en la estación y que regresó con las lágrimas en las mejillas, llamándose cobarde y más que cobarde, está el hijo mayor de Trinidad, que había ido con varios moalbetes de la Casa del Pueblo dispuesto a apedrear el tren cuando arrancara. Ninguno se había atrevido.

—Es que me ha mirado de una manera...—dijo Cosme.

—¡Caca, caca es lo que tienes en los pantalones! —le coreaban.

—Tampoco vosotros os habéis atrevido.

—Tenéis razón, soy un *rajao* (584).

Por ello fue conocido como “El desheredado” y paradójicamente contribuyó a difundir la fama de don Luciano casi como un mártir. Murió ajusticiado, fusilado con los ojos abiertos, a petición propia, como castigo por matar a don Luciano y, sin embargo, no pagó prenda por todas las muertes atroces cometidas durante la guerra. Muere murmurando lo mismo que don Roque: ¡mundo embustero!

Incluso se puede colocar en la misma cadena a **don Tarsicio**, el cura de la cárcel que atiende espiritualmente a Cosme y visita después de la guerra, tras el fusilamiento de Cosme, la ciudad de Saruste. Etimológicamente, se trata de un nombre masculino de origen latino: “El que pertenece a Tarso”, lugar donde nació San Pedro, lo cual es la nueva esperanza para la religión, un nuevo “San Pedro” apóstol que difundiera el verdadero evangelio cristiano fuera de cuatro paredes:

La idea de coger la campanilla y de recorrer aquellas largas y anchas calles, deteniéndose en las plazas con un grupo de niños y entre cánticos hablarles del Corazón de Jesús, lo tenía electrizado. Lo necesitaba, además. La capital se comía el espíritu. Y era mucha cárcel ya. (...) Era mucho dolor también el que venía almacenando en el corazón durante meses y meses. Estaba saturado de reos en capilla y de ejecuciones junto a las tapias del cementerio a las seis de la mañana. Necesitaba predicar algo fortalecedor y hermoso. Necesitaba predicar el amor, el perdón, la paz. Gracias a Dios, la guerra había terminado (720).

Según Roberto Faure (2007: 694), también se ha propuesto derivarlo de un sustantivo griego, “valor, osadía, audacia”, que serían los nombres abstractos que describen a este nuevo predicador cargado de esperanza.

Periquín, el Borreguero, es uno de los herederos cuyo nombre completo conocemos en la lectura ante notario del testamento de don Roque: “—Pedro Giménez Soriano. Presente —contestó Periquín, con una voz que quería infantilizarse, pero que estaba cargada de emoción y gravedad” (529).

El hipocorístico es Perico y de ahí, Periquín. Castillo-Puche ironiza con la carga semántica de este nombre, puesto que Pedro, nombre masculino, es la transcripción literal del arameo *Kefa*, que significa “piedra” o “roca”, en latín *petrus* (Petra). Su significado es “firme como la piedra” y el personaje castillopucheano acaba loco, encerrado en un manicomio y suicidándose.

El apodo “el Borreguero” proviene de su oficio de curtidor, es decir, él es un artesano de la piel: “Se había pasado la vida metido en su pestilente cuchitril, batiendo el cuero” (87), y curiosamente cuando recibe la herencia de don Roque se compra una casa con una finca y se convierte en hortelano.

El nombre que configura a este personaje tiene como carga semántica “firme como la piedra”, todo lo contrario a la actitud de Periquín, que siendo nombrado con el hipocorístico en diminutivo nos adelanta la debilidad y flaqueza de este ser ficcional que no puede con el sentimiento de culpa; la conciencia le pesa tanto tras suministrarle unas gotas venenosas a don Roque que acaba volviéndose loco:

¿Qué era lo que por dentro pensaba este hombre? Era seguro que Periquín no pensaba tan solo en el porvenir de su huerta. Otras cavilaciones más profundas le atenazaban sin poder evitarlo. A veces, hablando solo, se decía: “También lo pudo hacer otro. (...) Ahora que, si me descuido, me pillan con las manos en la masa. (...) Pero es que el tío de la puñeta no acababa de morir. (...) Y tampoco es seguro que aquellas gotas fueran las que le dieron la puntilla... Se murió porque tenía que morir. ¿Por qué cuatro sí y diez ya no? (...) ¿Por qué he de estar siempre dándole vueltas a lo mismo? Con el tiempo, esto pasará (589).

Por lo tanto, parece que Castillo-Puche lanza un mensaje o realiza una crítica a los aduladores movidos por el interés. Tras la falsa apariencia de este personaje de que puede pasar inadvertido (“era de esas personas en quienes nadie se fija, porque siempre están como formando parte del coro” (587)), confunde porque nunca se declara abiertamente, como pensaba don Roque: “este Periquín aún no sé si es un hipócrita redomado o es una buena persona” (588); y, sin embargo, es capaz de matar para hacerse rico.

Frasquito y Juana: “—Matrimonio de Frasquito Martínez Giménez y Juana Giménez Ortega. —Presente, presente —y de aquel dúo, lo que quedó flotando también fue cierta sensación de blandura e inseguridad” (529).

Estos dos personajes ficcionales prácticamente son concebidos como uno por su autor, forman un dúo, un matrimonio marcado por el miedo. Todas las acciones de sus vidas habían estado condicionadas por este sentimiento: “Frasquito y Juana sentían miedo. Habían sentido miedo siempre. Casi parecía que el no haber tenido hijos también había sido cuestión de miedo. Hasta moverse en la cama les parecía un desacato y un escándalo horrible” (596).

Por eso sintieron miedo cuando vendieron la viña que les había tocado en herencia y, por supuesto, cuando tuvieron que tomar el tren para ir a la población de al lado para realizar la venta ante notario: “Habían viajado muy poco durante su vida y el tren les inspiraba una especie de temor supersticioso” (597).

Cada uno de ellos es referido con nombres que inspiran elementos cristianos. El destino de estos dos personajes está condicionado a la herencia recibida de don Roque, pero no tanto

como el resto de los personajes. La suya es una herencia que será robada, el dinero de la venta se lo quitarán a Juana de su faldriquera sin que ninguno de los dos se dé cuenta en este viaje de ida y regreso; por lo tanto su posición social no variará, pero la relación entre ambos será puesta a prueba.

Juana es una mujer tremendamente religiosa, tanto en las formas como en el fondo: “Juana había empezado varias veces un Padrenuestro al Arcángel San Rafael, patrono de los viajes” (597); “Juana suspiró y rezó otro Padrenuestro por el eterno descanso del tío Roque” (598). Tras la venta, “Juana se sentía inundada de paz. Se sentía bendecida por el destino. El pensamiento de por la mañana de ofrecer una misa por el alma de don Roque la tenía fuera de sí. No había cosa mejor para ser felices que ser buenos” (607). No hay ironía ni guiños al lector por parte de Castillo-Puche en lo que se refiere a este personaje. Se trata de un ser bondadoso y humilde que hace gala del nombre que lleva. “Juan” es un nombre de pila de varón en español. Viene del hebreo *Y* יהונן *ôhānnān*), que quiere decir “El fiel a Dios”.

Igualmente, el personaje de Frasquito viene definido con los mismos parámetros que Juana: hombre cristiano, aunque algo más impulsivo y fanático. Es nombrado por el hipocorístico “Francisco”, que unido al antiguo nombre íbero *Pacciaecus* da Pacheco. O *Phranciscus* pasa a *Phacus* y *Pacus*, de donde nuestro común Paco. Otra dirección evolutiva onomástica lleva a Francisquito, y de allí a Frasquito. Todavía, en otra pirueta divergente, se llega a Franciscurro y al taurino Curro. El antropónimo es “Francisco”, nombre masculino de origen germano, cuyo significado es “el abanderado”. Se trata de un nombre originado en el apodo que Juan Bernardote otorgó a su hijo San Francisco de Asís, y por lo tanto serán los valores de este santo los que condicionen su actuación ante Juana, cuando descubra que esta ha sido “la culpable” de la pérdida del dinero de la venta de la viña de la herencia de don Roque, esa herencia que les hubiera permitido tener una vejez acomodada. Frasquito interpretará esta pérdida como una prueba de Dios: “No creía que Dios pudiera someter a los dos a tan tremendo golpe. Sería solo una prueba para ver si eran capaces de resignarse a la voluntad de Dios. Prometió una solemne novena con misas y órgano a San Antonio” (613).

Tras largas reflexiones y cavilaciones que giran en torno a la cólera y casi al odio hacia su mujer se sigue preguntando: “—Pero ¿es posible que Dios quiera que seamos tan desgraciados? Dios no lo querrá. Ya verás cómo no” (615). Para culminar este razonamiento y estas reflexiones en una posición que le conduce hacia el perdón:

Nunca había sentido aquel género de rabia. Pero su desilusión, con ser tan grande, llegaba a una zona en que, sin poderlo evitar, perdía su sentido y se convertía en algo de tipo casi heroico. No todo el mundo tiene en las manos una pequeña fortuna, esperada durante años, y luego, en el instante preciso, la deja perder en manos de sabe Dios qué gente. La piedad que sentía por sí mismo lo aureolaba de cierto heroísmo, sobre todo desde el punto en que, dentro de sí, vislumbraba ya cierto arranque de perdón generoso para Juana (616).

Una vez iniciado este camino de perdón, comprenderán los dos que son capaces de vivir de la misma manera en que hasta ahora lo habían hecho, sin estar condicionados por el dinero. Serán los únicos personajes que hayan comprendido que el dinero no da la felicidad:

Tenían que volver al comienzo de su matrimonio, como cuando tenían la ilusión del hijo. Aquello, aunque fuera costoso, les salvaría. Sería como un baño purificador, sería como volver a empezar la vida. Era forzoso que derramaran, en el intento de dicha, algunas lágrimas,

porque de esta manera sus almas volverían a unirse en la soledad de su desamparo, y esto les haría fuertes. Solo aquello podía ser el camino para un perdón más hondo y entrañable. Solo aquello les volvería a la realidad de sus vidas: sencillas, pero felices. Sin dinero, pero tranquilos y unidos (621).

Casimiro (y Patrocinio): “Casimiro Ortiz Giménez. –Aquí estoy –y como arrepentido de haber hecho un chiste, añadió–: Presente” (529).

Casimiro es un nombre polaco que viene de *kazimierz*. Su significado está asociado a la paz: “Aquel que invoca, enseña, promueve la paz”. Quizás este nombre es empleado por Castillo-Puche porque Casimiro desarrolla toda su actividad empresarial, que no es otra que la de fabricar jabones, productos de limpieza, actividad que pretende proyectar hacia el jabón de tocador y otra clase de cosméticos, durante una etapa conflictiva políticamente. Cuando él había adquirido prestigio social con su marca “la Campana” se ve involucrado con la Falange y de manera intimidatoria se ve forzado a formar parte de este partido:

Casimiro había oído hablar de la Falange y hasta había cosas de los falangistas que le habían entrado por el ojo derecho. Pero había otras que, francamente le daban miedo. Sin embargo, puestos a elegir entre ellos y los socialistas o los comunistas, que siempre estaban hablando de repartos o de huelgas, no había lugar a dudas. Lo malo es que no hubiese otra manera de entenderse si no era a porrazos o poniendo petardos (631).

Por lo tanto, él formará parte de una lista y su empresa aparecerá con una cruz: “Las cosas no se iban poniendo nada bien para los que manejaban un pequeño capital” (634). Las circunstancias le llevan por un camino no buscado. Por ejemplo, él que es empresario, siempre mira por sus obreros, al igual que su matrimonio con Patro (hija de un rico labrador) fue pura conveniencia social, pues él está íntegramente enamorado de la joven Angelines. A pesar de todo pretende mantener un orden pacífico.

Su felicidad íntima se ve truncada cuando vuelve de dejar a su mujer en La Coruña y fantasea con su encuentro con Angelines: ¡ha estallado la guerra civil! Y regresa a su pueblo a contemplar cómo se han apoderado de su fábrica. Cae en una tinaja de sosa y “al desdichado Casimiro lo sacaron con ganchos de la enorme vasija. Había quedado entre rojo y morado” (665); paradójicamente dos de los colores de la bandera republicana española durante el periodo de 1931 a 1939.

Sor Paula forma parte de las hermanitas del Asilo de los Desamparados. Es el único familiar que acude a visitar a Cosme a la cárcel y la única que no se ve abocada a un destino funesto, sino a un destino prometedor después de recibir la herencia: “Había nacido para ser superiora. De aquel asilo o del que fuera. Ella sabía que terminaría en la capital. O más lejos” (556). Etimológicamente Paula es un nombre femenino de origen latino, variante italiana de Pablo; su significado es “Aquella de pequeño tamaño”. Toda una definición de sus anhelos y de entender la religión, que desde el fondo de su alma consistía en hacer obras de caridad y trabajar con los necesitados:

Sor Paula era hija de un registrador de la propiedad. Podía muy bien haber ingresado en un Instituto más vistoso, y en algunos de ellos incluso tenía amigas. Pero ella había buscado expresamente la tristeza y el desamparo de los asilos, ese olor de ropa vieja, de orines, de polvos desinfectantes y de cera que hay en todos los asilos (547).

Por lo tanto, es una mujer pequeña desde el punto de vista social, pues elige estar entre los necesitados, como predicó Cristo: “Los pobres era Él, Él estaba en los pobres, los pobres y Él eran una misma cosa. (...) El mundo y Cristo estaban reñidos” (551). Y sin embargo, es una mujer de grandes acciones cristianas, pues ella es ejemplo aleccionador, en el conjunto de la obra completa, de buen comportamiento y del mensaje de que el dinero recibido en herencia, si se destina a ayudar a los más necesitados, contribuye a un final esperanzador. Por lo tanto, Castillo-Puche aprovecha también para hacer una crítica social en cuanto a la manera de entender la religión por medio de Sor Paula: “No se comprendía, además, cómo habiendo gente que se llamaba católica de verdad, el asilo no tenía más herencias y donativos. Porque todo lo que llegaba, Dios sabía que era muy bien recibido, pero la mayoría de las veces eran escorias, desperdicios” (551).

Este personaje posee dos nombres: Paula para la religión y Julia para “la vida que quedó atrás”. Todo el mundo conoce que el nombre de la mujer de Castillo-Puche era Julia y podría haberse inspirado en ella para la construcción de este personaje, que es una de las voces críticas de la novela.

Tarsicio es el nombre del cura que atiende a los presos en la cárcel y que se ocupó de Cosme durante su condena a muerte. Necesitaba una nueva luz para el entendimiento del cristianismo, salir de los muros de la cárcel y tener valor para proclamar esa nueva manera de entender la religión, tan distanciada de los rigores de la estipulada. Así pues, Tarsicio proviene del latín *tarsus* y significa “valeroso”. San Tarsicio fue un joven convertido al cristianismo a mediados del siglo III, que colaboraba como acólito de la Iglesia de Roma en las catacumbas durante la persecución a los cristianos por parte de la administración del emperador Valeriano. De la misma manera él será perseguido dentro de esa sociedad tan reaccionaria y férrea, pero predicará una nueva forma de entender la religión. Por otro lado, igual que San Tarsicio fue comisionado por el papa Sixto II para llevar la eucaristía a los cristianos que estaban en la cárcel, prisioneros por proclamar su fe en Cristo, así también él ejerció de la misma manera, llevando la eucaristía a los presos condenados a muerte, como se aprecia en las páginas 257-258.

--*El perro loco* (1965).

¿Quién es el protagonista de esta novela juvenil?: ¿el niño (Pepico, nombrado una sola vez en la página 14) o la perra Lilí?

La perra Lilí. Existe en la novela un fuerte contraste en cuanto a las veces que aparece nombrada Lilí frente al resto de los personajes. El niño y los miembros de su familia aparecen apenas sin nombrar: únicamente hay una nominación a su hermano mayor José Antonio en la página 110. Lilí es caracterizada a través de los ojos del niño y de su familia (madre, dos hermanos, su hermana y su tío cura).

Lilí es la perra pura y noble que se vuelve loca porque no entiende el comportamiento del hombre en el contexto de la guerra civil: “ahora el hombre se dedicaba a la caza del hombre” (64). “¿Cómo podían los hombres ser tan crueles, tan inhumanos, tan feroces? Lilí, con la simplicidad de su naturaleza, no podía comprenderlo ni asimilarlo” (67). Esta perra personifica o reproduce los valores humanos del “buen hombre” desde la perspectiva de un niño que está descubriendo la vida y conociendo a los hombres que le rodean y en definitiva, conociéndose a

sí mismo. La perra, con sus acciones, representa el ideal de comportamiento del “ser humano”, acaso del buen cristiano.

Lleva un nombre variante de Liliana, nombre femenino de origen latino, *lilium*, que significa “lirio”. Se considera una hispanización del nombre inglés *Lilian o Lillian*, derivados a su vez de Cecilia o Elizabeth. El lirio es símbolo de virginidad y pureza. Veamos: cuando la familia de Pepico abandona por primera vez su casa y se dirigen a Jumilla “porque habían ganado las elecciones³⁹ los de la acera de enfrente” (12), dejan abandonada a la perra, y no por olvido sino porque suponía un peligro para la familia, ya que Lilí era símbolo que representaba los valores conservadores y clericales: “se oía hasta tres misas diarias acompañando a alguien de la familia” (14). Cuando regresan, después de quince días, reciben reproches de familiares y otras personas por haberse marchado; sin embargo:

Lilí no mostró el menor rencor; al contrario, todo era alegría, gratitud, cariño. Estaba como loca corriendo de uno a otro, besándonos las manos a todos, haciendo como juegos y equilibrios sobre sus patas traseras (...). El caso es que yo, desde aquel día, la quise mucho más, la admiré mucho más y me dediqué a pensar en su psicología, en su maravilloso don de perdón, de olvido de los agravios, de su cariño para todos nosotros por encima de ausencias y abandonos (18-19).

Siempre Lilí se presenta a los ojos de Pepico en contraposición al ser humano, y en este descubrirse a sí mismo se augura la triste condición del ser humano que desembocará en la guerra trágica española:

Todos nos acusaban, todos se sentían ofendidos, menos Lilí. Quizá porque ella, por ser perro, por no ser humana, era la inocencia suma, la bondad suma. Y la verdad es que desde aquellos días comencé a tener una gran preocupación por la triste condición del ser humano. El hombre es el único ser capaz de las mayores bondades, pero también de las mayores crueldades, los odios horribles, los egoísmos, las violencias, las injusticias. Qué difícil es ser hombre, y serlo con sentido de la responsabilidad, de la justicia, del amor a los demás, del perdón... (20).

Nuevamente la familia de Pepico debe abandonar su casa y se marcha a Murcia, ahora para más tiempo y nuevamente dejan abandonada a la perra Lilí, ocasionando en el niño sufrimiento. Al mismo tiempo, la perra aparece cada vez más ennoblecida:

Lilí también esta vez extremó sus caricias. Alguna carta nos había llegado allá, a Murcia, contándonos lo que pasaba. Y siempre había algún párrafo o algunas líneas acerca de Lilí, pero todas mortificantes: “El perro da pena. Acurrucado en el portal de la casa, se ha pasado varias noches ladrando, que daba compasión...”. “El perro parece que siente como una persona. Casi no quiere comer y se pasa el día en el patio o en la puerta de la casa, como si estuviera esperando...” (24).

El periodo de preguerra y de la guerra misma siempre está mediatizado por los sentimientos del niño hacia esta perra:

Los tiempos eran muy agitados, según todos decían. Pero para mí, todos los acontecimientos, todas las conversaciones y todos los miedos comenzaban y terminaban en Lilí. Nuestras salidas no tenían otro sentido que el de dejar sola y abandonada a la perrita. En todo lo

³⁹Corresponden a las elecciones municipales del 12 de abril de 1931 con las que se instauró la Segunda República española (1931-1936).

que oía, yo solo procuraba atisbar algo que me permitiera adivinar cuándo sería el regreso. Y el regreso no tenía más aliciente ni más emoción que la de encontrar otra vez a Lilí (25).

La pureza es el valor de la hermosura, de la limpieza. Es el estado en que todo parece pulcro, sublime, lleno de motivos para ser admirado. Una persona que guarda dentro de sí la pureza es la que valora su vida, es la que tiene motivos para sonreír y emana respeto. Mantenerla en nuestra vida y en lo que hacemos es lo que nos permite realizar cosas maravillosas por los demás y por nosotros mismos, es lo que nos impulsa a implantar la belleza en nuestros actos. Esto hace Lilí cuando observa que tanto la familia a la que pertenece como ella misma son objeto de insultos y amenazas:

—A esta perra fascista hay que abrirla un día en canal. (...) Es casi seguro que Lilí comprendía todo eso. Y, es más, Lilí presentía lo que estaba llegando, lo que no podía menos de suceder. Y, además, con toda seguridad, lo aceptaba como un hecho irremediable y fatal. Ella, por ser quien era, se había convertido en algo odioso, detestable. Se sentía perseguida, acosada, odiada. Pero, en vez de ponerse furiosa, en vez de reaccionar con rabia, como correspondería a una perra vulgar, lo que hacía era vigilar, escuchar, callar, observar cautelosamente. (...) En fin, que en aquella época de terror y de inminentes turbulencias, Lilí nos defendía y se defendía. Pero la mayoría de las veces sin provocar batallas, sin armar escándalos (33).

La tercera salida es prácticamente una mudanza en la víspera de la explosión final y por fin Lilí no es abandonada, pero inicia su propio camino hacia la locura ante la contemplación de la violencia y la tensión: “Y entonces fue cuando a la loca de Lilí se le ocurrió empezar a ladrar. Fue una de las pocas veces en su vida en que le faltó la discreción; quiero decir, antes de perder la chaveta” (40).

Lilí sufría. Daba pena verla arrastrándose por la casa. Parecía incluso pedir perdón por no ser un perro lobo, o un buen mastín, o un fiero *bull-dog*, capaz de arrancar una pierna a un miliciano con polaina y todo. Al final acababa sacando la lengua en un gesto confiado, paciente y bonachón. Los demás no se fijaban mucho en esto, atentos al peligro que corríamos. Pero yo estaba siempre pendiente de Lilí. Probablemente, ella, la pobre, sufría más que todos juntos y su sufrimiento era mayor al no poder expresarlo con palabras, ni siquiera con ladridos. Toda la expresión de Lilí se concentraba en sus ojos, y recuerdo que sus ojos a veces me hacían daño, eran irresistibles (49).

Creo que lo que más influía en el trastorno de la cabecita de Lilí eran las incongruencias, las situaciones contradictorias y disparatadas. (...) Un disparate mayúsculo, por ejemplo, fue que al poco tiempo tuvo que verme a mí vestido de miliciano, con gorro, insignias y correa. Esto, seguramente, acabó de sumirla en el desconcierto y la enajenación. (...) Ella había podido resistir las detenciones y crueldades, los registros y los bombardeos; pero esto de que yo ahora entrase y saliese con el aborrecido uniforme como si tal cosa, había acabado por alertarla y confundirla. (...) Las revoluciones y las guerras solo pueden nacer en las mentes diabólicas de los hombres y solo los hombres pueden resistirlas sin enloquecer. (...) Pero los perros son animales de paz, para la paz (78-79).

¿Qué hacer con ella cuando el niño-grande miliciano tenga que marcharse al frente? El último recurso fue “abandonarla” en una perrera dentro de un tren hacia Valencia con bastantes provisiones, ante lo que Lilí no protestó, pero el joven quedó sumido en un profundo sentimiento de culpabilidad: “No había derecho a lo que habíamos hecho con ella” (106).

Pero el destino se encargará del resto, vuelve a haber reencuentro, en pleno bombardeo, en un parque de Játiva cuando “su amo” iba a luchar al frente: “Era Lili hecha tragedia, pero viva; Lili casi desfigurada, pero moviéndose y lloriqueando más mimosa que nunca” (122). Nuevo reencuentro: ahora, dentro de la barbarie de la guerra, volverá a sufrir un último abandono que la conducirá a la muerte en un acto de rebeldía ante un sargento por un lamento de un ser humano “sencillo y cándido” después de haber sido fusilado:

Surgió lo que nadie podía esperar, ni siquiera yo. Lili se había pegado al cuerpo de Jaime y le lamía la sangre y lloraba. (...) Y ante la pregunta del comisario “¿De quién es ese perro loco? Nadie respondió. Yo me callé también. Lili se enfrentó al comisario como enloquecida. (...) El comisario se apartó un poco, sacó la pistola y la cosió fríamente a tiros. Tampoco entonces dije nada (138).

La perra Lili es negada tres veces (1.^a: salida a Jumilla durante 15 días; 2.^a: salida a Murcia durante un mes; y tercera y definitiva, que le ocasiona la muerte, ante el sargento. Cuando el niño-joven la sube en el tren no se trata de un abandono o negación: prácticamente es para que esté mejor cuidada cuando él no lo pueda hacer porque se marcha al frente). Así pues, tres veces es negada porque puede ocasionar un problema para la familia en tiempos revueltos: ella simboliza el catolicismo y en consecuencia, toda la familia también lo representa.

Por lo tanto, encarna los valores cristianos de Jesús, pues ante estas negaciones no actúa con reproches, sino con perdón y compasión. Definitivamente elige morir al lado de un ser débil y creyente, que sigue a Dios, como es Jaime. En definitiva, Castillo-Puche hace un paralelismo con la negación de Pedro a Jesús, tres veces de manera progresiva (Mc 14,72): en la primera, la negación es un intento de hacerse el desentendido dentro de la ambigüedad; la segunda tiene como objetivo negar que se pertenece al mismo grupo (nazareno) y la tercera negación tiene que ver con negar a la persona (o animal) y por lo tanto anularse como individuo, tanto Pepico como Pedro. De ahí que uno y otro pronuncien palabras similares al final: “Y yo me había callado, y cientos de hombres habíamos callado” (139).

Jaime es el compañero y amigo del joven protagonista. Ambos acuden al frente en un viaje, tanto en tren como a pie, en el que comparten sus miedos y en el que Jaime le muestra una medalla y nombra a Dios. Por esto será delatado por otro compañero y por ello será fusilado: “Jaime había cerrado los ojos y permanecía quieto, callado. Seguramente rezaba” (136).

Es, por lo tanto, un personaje que sigue a Dios, un creyente que hace honor a su nombre: Jaime es un nombre masculino de origen bíblico, versión de Jacob *ya'agob* en hebreo; en latín *jacobus* hasta llegar al provenzal *jacme* y en su uso frecuente se transformó en *Jaime* o *Jacme*. Su significado es “Aquel al que Dios recompensará” o “Aquel que sigue a Dios”, y por ello será el elegido por Lili para darle cariño en la muerte misma y a costa de su vida, porque Lili es también una perra católica que se identifica con este personaje con esos mismos valores: “Lili había muerto junto a Jaime, un amigo” (139).

Pepico es el nombre del niño que crece a lo largo de *Epl* y a través del cual conocemos a Lili y el resto de los acontecimientos. Se trata de un personaje nombrado de forma muy débil, pues solo aparece una vez en toda la novela. Aun así, su forma nominal es la derivación del hipocorístico Pepe, al que se le ha añadido el sufijo diminutivo y afectivo -ico, común en la zona murciana. Roberto Faure (2002: 596) recoge que “Pepe” es el hipocorístico del nombre

español “José”. Por lo tanto, desde el punto de vista etimológico proviene del latín *Josephus*, y este del griego antiguo *Ἰωσήφ* (Iosef), a su vez del hebreo *יֹסֵף* (Yosef), de *יהוה יסיוף* (Yahveh leysif), “Dios añadirá”. La explicación del significado de este nombre está en el Libro del Génesis: “Entonces se acordó Dios de Raquel. Dios la oyó y abrió su seno, y ella concibió y dio a luz a un hijo. Y dijo: «Ha quitado Dios mi afrenta» y le llamó José, como diciendo: «Añádeme Yahweh otro hijo»” Génesis 30, 22-24.

Todo este significado etimológico tiene una aplicación metafórica al personaje Pepico de la novela juvenil castillopucheano en el sentido de que este sufre una transformación; experimenta un nuevo renacer tras ser consciente del propio conocimiento de la realidad en la medida en que crece y asume el comportamiento que ha tenido con Lili tras las tres negaciones, en contraste con la valentía y la aceptación cariñosa de Lili, que viene a “perdonar la afrenta”. En este momento renace otro hijo, otro Pepico.

--*El libro de las visiones y las apariciones* (1977), *El amargo sabor de la retama* (1979) y *Conocerás el poso de la nada* (1982) constituyen la “Trilogía de la Liberación”.

El protagonista de esta Trilogía vuelve a llevar por nombre **Pepico**. Se trata de un protagonista que crece a lo largo de las novelas, comienza siendo niño y concluye ya adulto. Pero este crecimiento está matizado por el recuerdo o desde la memoria del Pepico adulto. La primera vez que se alude a su nombre se hace a través de la escritura en la arena, de manera tímida y con las sílabas bien marcadas para instantáneamente borrarlo; justo en la última página del *Lva*. Por lo tanto, el significado etimológico de Pepico en la *TL* es similar al del Pepico de la anterior novela juvenil. Es un personaje en el que se produce una transformación, o un renacer, tras el conocimiento de la realidad y tras la identificación de las afrentas cometidas que la escritura y la memoria ayudan a paliar.

Sus hermanos son **Manolo**, **Pascual** y **Rosa**, presentados en la página 41. Mueren en similares situaciones que los hermanos de los protagonistas de las anteriores novelas, a consecuencia de la guerra en diferente bando:

Sobre todo si te comparas con tus hermanos, que ni lo contaron, tu hermano Pascual, por ejemplo, y no digamos nada lo que le tocó en el lote a Manuel, dos pajarillos quemados en la sartén de la guerra civil, uno por arrojado y valiente, el otro por bueno, sentimental e ingenuo, cada uno en su hoyo y en distinto bando, algo difícil de creer (244).

Y los dos hermanos fueron también al seminario y lo abandonaron, Manolo por blando y Pascual porque le iba más el ejército (343).

Pascual era como un higo chumbo, de los de pala, con pinchos, y Manolo en cambio era un higo de higuera, todo miel y azúcar, el uno revestido de alfileres que se clavaban en la carne y el otro bálsamo y ternura, por supuesto muy diferentes, Manolo siempre cariñoso, comprensivo, pacífico, Pascual siempre tieso como un sable justiciero, así eran los dos (465).

Y **Rosa**, enamorada de un anarquista: “su marido, el revolucionario, no resultó líder ni nada, ni siquiera ácrata sino un borrachuzo soñador con más chulería que idealismo, y allá él que se lo jugó todo a una carta” (66). Acabó fugándose con él (Rosendo) ocasionando un gran disgusto a su madre. Su carácter viene definido en las páginas 384-390 y responde a las características que le inculca su nombre, ya analizado más arriba.

Su madre, “con su voz de cascabel cariñoso, su terquedad religiosa resquebrajada en dulzuras...” (36), lleva por nombre **Clara** y la primera vez que se menciona es ya en la segunda novela de la Trilogía, en *Easr*, cuando “el marqués se dirige a ella”: “pero, Clara, por favor, una cosita cualquiera de lo que guardes por ahí, que yo de noche apenas tomo un huevo pasado por agua” (210). Y “tú eras lo más grande y claro –Clara eras de nombre– que yo tenía en la vida” (217).

El nombre de Clara para caracterizar a la madre del protagonista tiene un matiz anecdótico en la vida de Castillo-Puche, pues este era el nombre con el que le gustaba nombrar a su madre, que se llamaba Concha. Él la llamaba “la Clara” por lo directa que era.

Para Pepico ella era su contrapeso dentro del mundo en el que vivía cargado de un ambiente levítico (muy religioso) y de una familia de labradores acomodados. Huérfano de padre a los cinco años, se recrea contemplándolo cuando le dio un pajarillo: “El rostro severo y cansado de mi padre con la barba crecida en tanto que su mano grande me ofrecería un pájaro recién sacado del nido diciéndome: “Pepico, es para ti”, pero yo había visto cómo lo metían en un nicho, con un escapulario rojo al cuello y la sangre brotándole por la nariz” (37).

La estructura familiar se repite con la presencia de dos tíos:

Los dos hermanos, los iluminados, fortalecidos, prepotentes tíos Cirilo y Cayetano, dos aves lúgubres, aunque tío Cayetano menos, pero él, aun siendo el cura, también estaba supeditado al fanatismo y al rigor lacerante, cilicio de carne enjuta y reseca, de tío Cirilo, porque Cirilo era el mayor y el depositario de la fe y la moral no solo de la familia sino de todo el pueblo de Hécúla (471).

Cayetano (Cayetanico):

Mi tío el cura, que todos decían que era un santo, pero en santo que mea no creas, y estaría por el cerro repartiendo estampas de San Cayetano y capones o tirones de orejas, lo que le hacía tan popular, un alma de Dios, pero cuando se enfadaba tiraba el porrón de vino por lo alto o al suelo, nos sacaba burla con la lengua y pataleaba como un crío rabioso (...), aunque a mí me tenía asustado desde una vez que lo había visto disciplinarse horriblemente que casi llegaba la sangre al boquete de la cerradura, algo inaudito, qué espanto, alguien purgaba por los demás o por lo propio, voz conmovida y conmovedora cuando hablaba con piedad y con amor, del mismo modo que restallaba de ira cuando le entraba la cólera divina o del demonio, cualquiera sabía... (41).

Este personaje lleva el nombre de la iglesia que había al lado de la casa de Castillo-Puche en Yecla, San Cayetano, que era el encargado de resolver situaciones laborales y llevar pan a los hogares. De ahí que se le conociera como *Santo de la Providencia*, patrono del pan y del trabajo. Se trata de una curiosa caracterización puesto que el tío Cayetano era más repartidor de estampas de San Cayetano que de pan. Ahí se ve claramente otra crítica al oficio de cristiano del que Castillo-Puche pretende alejarse.

El tío Cirilo:

Una tortura, mandón, fiscalizador de todo, más fanático que el tío cura cien veces, más chupado que un caramelo, más tieso que un pararrayos, más magro que la mojama, servil y zalamero con los poderosos, remediador casero de la vecindad, lo mismo un divieso que una

picadura de serpiente, sacristán, barbero, tejedor, albañil, agricultor, pero sobre todo padre de tres misioneros y dos monjas abadesas, orate del partido tradicionalista, voz chillona y atiplada de contundencia terrible, siempre con invocaciones, jaculatorias y salmos, y siempre el mismo consejo a punto: “lo mejor sería enviarlo al seminario o al noviciado”, la salvación eterna del alma, guerra a Lucifer, la vida son cuatro días y estamos hechos para el cielo, amén, muerte a los enemigos de la religión, “a este niño yo no le dejaría leer esas cosas, con el catecismo tiene bastante”, y la patulea de los nietos detrás, y la vieja Teresa, una mártir, siempre clamando: “Paz, que haya paz”, y la paz no se veía por ninguna parte, siempre la misma trifulca por las cochinas pesetas que no llegaban para tanta boca, y el terco tío Cirilo daría con el pie en el suelo para reafirmar lo dicho y por el modo de abrir la puerta ya lo conocería, oh látigo, aunque fuera un cingulo, oh correa, aunque fuera de hábito, oh sacro terror que metía el corazón en un puño al mismísimo tío Cayetano... (44).

Su carácter responde claramente al significado etimológico de su nombre: Cirilo es un nombre propio masculino de origen griego en su variante en español. Su significado es “señor”, del griego *κύριος* (señor, autoridad), como se evidencia en la página 62.

Otros personajes secundarios en la *TL* son **doña Cesárea**, pitonisa o bruja en Hécuba mencionada en las páginas 77-88, que comparte cualidades con otro personaje que surgirá en *Lmp*, Dora Segrelles. En todo caso, el antropónimo para este personaje cuyo oficio es adivinar el futuro está en relación con su origen etimológico puesto que Cesárea procede del verbo latino *caedere* (cortar), *caedo* (yo corto). El origen es la práctica que se realizaba de cortar el abdomen de la mujer con peligro de muerte, con el fin de salvar el bebé (*iex cesarea*). Así, con este oficio se trata de salvar a las personas que se acercan a ella para conocer su futuro y hacer una incisión desde el presente para recuperar el futuro.

Por otro lado, **la abuela Genoveva** es un personaje familiar inmisericorde y tacaño, que a pesar de tener una situación económica holgada y de ser abuela no se conmueve ni ante las necesidades de los demás ni ante las de su propio nieto: “que tenía posibles y razones para ser un poco más generosa, pero yo creo que a mí concretamente me miraba como a un bicho raro o a un niño digno de lástima, lástima que la movía a ningún despilfarro ni a misericordia alguna, dura de corazón y de bolsillo” (116).

Castillo-Puche ironiza al unir el nombre con el referente, pues nada más lejos del sentido etimológico, ya que Genoveva, según Faure (2002: 353), es el nombre tanto de una santa francesa como de una heroína alemana cuya grafía es la latinización de un nombre femenino de origen germánico cuyo primer elemento podría ser *gen-*, recurrente en la onomástica germana pero de etimología dudosa, tal vez préstamo del céltico *genos* o del latín *genus*, “linaje, estirpe, nacido de”. En cuanto al segundo elemento se trata, probablemente, del germánico *-wefa*, luego el compuesto podría interpretarse como “mujer de buen linaje”. Por lo tanto, la abuela Genoveva posee “buen linaje” en el sentido de que tiene un estatus económico aceptable, pero, en contrapartida, es ruin y tacaña.

El padre espiritual **don Crisanto**, gordito y feo, abusó sexualmente de Pepico (372-373). Se trata de una figura muy frecuente en la narrativa castillopucheana con la que destaca la debilidad de una religión sustentada en personas con ínfimos valores, inclinadas a la sexualidad frecuentemente por la represión que les exige el sacerdocio, pero con el matiz del abuso de los niños, como hará el ordenando Cosme de la novela *Com*. En todo caso, Crisanto es un nombre propio masculino de origen griego en su variante en español. Proviene del griego *Χρύσανθος*

(flor de oro, crisantemo), compuesto de χρυσός (oro) y άνθος (flor). Por lo tanto, su relación con la flor llamada crisantemo es evidente, no solo en su forma, que alcanzan un tamaño de hasta 1.5 metros de alto, aromáticas, de tallos erectos y frondosos. Por otro lado, en España el crisantemo está muy asociado a la festividad del Día de Todos los Santos y en consecuencia, a la muerte. Por lo tanto, lo erótico y la muerte se relacionan.

--El pequeño mundo de Pascualico (1989).

Esta obra es una novela juvenil en la que dos niños son los protagonistas: Pascualico, “el huérfano”, y Luisito, “el hijo de la viuda”.

Pascual es un nombre masculino cristiano-romano que proviene de *Paschalis*, de origen griego, que evoca la celebración religiosa de la Pascua. La palabra Pascua viene del latín eclesiástico *pascha*, que a su vez proviene del hebreo. “Pascua” adquirió la “u” por analogía de la palabra latina *pascua* (pastos). Esta analogía se vio favorecida porque se solía comer en pascua una cabeza de oveja comprada a los pastores. En hebreo *Pesaj* tiene dos significados. Por un lado es la fiesta que conmemora el Éxodo judío, la liberación de la esclavitud. Esto se hace con una cena donde hay varios rituales. El otro significado alude a la fiesta de la primavera. La Pascua cristiana se denomina “Pasjá”. Tiene el significado de saltar, o pasar de un salto. Es el mismo significado, ya que antes de Moisés los hebreos celebraban el “salto” del invierno a la primavera. Después de Moisés, hasta hoy, celebran el “salto” de la esclavitud a la libertad. Según la tradición cristiana Jesús dio el nuevo significado a la Pascua (Pesaj) del “salto” de la muerte a la vida, y así lo recoge Faure (2002: 589). Por otro lado, el hermano de Castillo-Puche se llamaba Pascual.

Este protagonista experimentará una suerte de experiencias, ¿condicionadas por el nombre con el que Castillo-Puche lo bautizó?, contadas desde el exterior, no en primera persona. Huérfano en edad muy temprana, de ahí su apodo, de un padre escultor y delicado de salud. ¿Dónde se refugiaba Pascualico?: “en el taller de su padre donde habían quedado esculturas empezadas, como una que siempre hacía llorar a su madre y que representaba a un niño acariciando a un perro [¿acaso un guiño cariñoso hacia *Epl*?]. Pascualico también acariciaba la escultura y pensaba que él sería escultor cuando fuese mayor y entonces terminaría aquella obra de su padre” (28).

Aunque había sufrido el luto por la pérdida de su padre, Pascual tenía un carácter abierto y lleno de energía que le hacía mostrar entusiasmo por todo lo nuevo que la vida le brindaba y en cierta forma con Luisito se sentía en la obligación de aceptarlo como amigo, quizás porque el comienzo de sus vidas estuvo marcado por la pérdida del padre y el luto riguroso.

Sin embargo, es cierto que su carácter está condicionado por la libertad de su madre, estricta y cariñosa al mismo tiempo, pobre y alegre. Mujer cuyo antropónimo no se nombra pero descrita con valores religiosos, de santa que practica la caridad (110), muy interesada en que su hijo fuera un artista, de ahí el interés porque aprendiera música, dibujo... “El San Cayetano de la Iglesia lo había hecho su padre y su madre siempre se lo ponía de ejemplo” (47).

Quizás la persona que más modeló su carácter fue el débil Luisito, pues este, con sus atributos cristianos tanto de perdón, después de la pelea que mantuvieron, como su decidida

acción a la hora de salvarle en el mar, le mostraron o le hicieron ver lo arrogante y necio que había sido con este frágil “amigo” ahora que había muerto: “Pascualico era el único que no decía nada. Recordaba a Luisito tendiéndole la mano en el mar y los ojos se le llenaban de lágrimas” (138).

Después de este acontecimiento se producirá en su vida un nuevo cambio y salto que le ocasionará una enfermedad, “el estirón”, y entrará en contacto con la naturaleza, con el ambiente rural y el trabajo. Será la expectativa de un viaje a la capital para estudiar: “Aquello de que tenía que irse interno a la capital produjo en Pascualico un desasosiego enorme, una especie de vértigo, de movimiento” (149). Dicho aspecto sitúa esta obra dentro de los parámetros de novela de autoformación:

Y todo esto le daba a Pascualico una especie de tristeza aunque mezclada de alegría, algo raro que no podía explicarse, porque por una parte comenzaba para él una nueva vida, una nueva libertad, iba a ser más dueño de sus actos y de sus decisiones; una inefable sensación de algo inesperado, nuevo, tentador, algo que su misma incógnita prometía sorpresas, novedades que hasta le impedían dormir. Pero por otra parte, sentía como un dolor dentro cuando pensaba que tenía que dejar a su madre; ella disimulaba y le daba ánimos pero más de una vez notó que estaba llorando (150).

Él mismo vivirá esta experiencia como un salto, haciendo honor a su nombre, Pascual, y él experimentará “el salto de niño a hombre” condicionado por el espacio: “un salto que le hacía volar por encima de los tejados del pueblo hacia aquella capital que tenía un río y una catedral” (151). Y, en definitiva, como le aconsejó su madre: “Ya verás. Allí dejarás de ser Pascualico y serás Pascual Martínez Soriano” (151). “No solo iba a comenzar una nueva vida sino que acaso iba a convertirse en otra persona” (152).

Luisito, “el hijo de la viuda”. Aunque el nombre de Luis ya lo empleó Castillo-Puche para designar a un protagonista de otra novela (*Ev*), ahora lo vuelve a utilizar para caracterizar, con la matización del diminutivo, a un niño. Luis es un nombre masculino de origen germánico: *hluot* y *weg/wig*, que significan “gloria” y “combate glorioso”, bien “Aquel que es un guerrero ilustre” o “Aquel que es famoso en la guerra”, como ya advertí más arriba.

Luisito, “el hijo de la viuda”, era el vecino y amigo de Pascualico. Tenía este apodo porque por encima de su propia identidad se encontraba la de su madre doña Carlota: “era un niño tan mimado por su madre que más que un niño con su personalidad, sus gustos y sus travesuras, era un muñeco de doña Carlota” (29).

A pesar de que recibía los cuidados más delicados de su madre, Luisito “estaba cada día más delicado, pálido como una flor de té, dulce y flotante como un humo de confitería, remirado y relamido como un espejo de peluquería. Con todos los mimos y cuidados, Luisito sin embargo no era feliz en su casa, y siempre que podía se escapaba a la de Pascualico” (32).

Por lo tanto, la personalidad de Luisito se va fraguando con miedo y temor, envuelta en una sobreprotección insultante, que le corta las alas:

Luisito no iba al colegio, sino que tenía profesor particular en su casa, porque doña Carlota decía que su hijo no podía madrugar ni exponerse al frío en invierno, y así *el hijo de la viuda*, como le llamaban, se hacía cada vez un niño más enclenque y debilucho, y esta debió de

ser la causa de su carácter y de su falta de adaptación a la vida y hasta fue sin duda la causa de su final desastroso (38).

Luisito siempre seguía los pasos de Pascualico en cuanto a formación, pero no por petición propia, sino que su madre doña Carlota también quiso convertirlo en un artista que supiera música y dibujo y para ello eligió a otros “profesores” de más renombre. Pero Luisito llegó a sentir cierta envidia de Pascualico, sobre todo por sus dibujos casi perfectos, envidia que desembocó en pelea y en ruptura de la amistad entre estos dos “amigos”: “concretamente después de su pelea con Pascualico, Luisito había desaparecido del pueblo y decían que su madre lo había llevado a estudiar interno en los Salesianos de Lucena” (95) y, al mismo tiempo, a Luisito le cambiaron el apodo, ahora “el hijastro de don Emiliano”, dado que en este mismo periodo su madre se había casado con el director de la caja de ahorros, don Emiliano.

Ahora, este personaje niño, más que responder a su sentido etimológico, hace referencia a San Luis: Luis IX de Francia, que perteneció a la orden franciscana seglar, y por lo tanto siguió las enseñanzas de San Francisco de Asís. Por momentos parecía un anacoreta, entregándose a prácticas de mortificación o actos de autohumillación, como lavar los pies a los mendigos o compartir su mesa con leprosos. Así, Luisito inicia el camino de la reconciliación con Pascualico, él solicita su visita, postrado en la cama cuando vuelve de Lucena, sencillamente para pedirle perdón por la pelea que habían mantenido. Esta actitud dejaría trastocado a Pascualico, pues pensaba que era una mera farsa que Luisito le demandara esa visita.

Una nueva esperanza se vislumbra en Luisito y es la de acompañar a Pascualico en la excursión de fin de curso de los Escolapios. Aunque Luisito no estudiaba con ellos se lo permitieron, como se recoge en las páginas 119-125. El destino de la excursión era el mar (Cabo de Palos) y Luisito tuvo la opción de igualarse o querer ser como el resto de los demás niños, se encontraba libre y en paz: “Luisito quería correr como los demás pero nunca llegaba al balón; era como una mariposa de humillo blanco o como un angelillo vaporoso alrededor de los demás. Al poco rato estaba rendido y con las alas caídas junto al montón de ropa de la portería” (129).

Nuevamente, en la excursión este ser débil mostrará valores religiosos de ayuda y de socorro hacia el otro, cuando salvó al propio Pascualico de que se ahogara en el mar, cuando se introdujo y se alejó en el mar, con una actitud de arrogancia hacia Luisito, que en cierta forma estaba algo “harto” de él. Tanto la excursión y el baño en el mar como el esfuerzo le costaron una pulmonía a Luisito y su propia muerte: “al día siguiente no se levantó de la cama, ni al otro, ni al otro. (...) Y aquella madrugada Luisito murió dulcemente, como se apaga una vela” (135).

Este personaje castillopucheano podemos verlo como un guiño hacia la novela de su admirado Pío Baroja *El árbol de la ciencia*, en la que el hermano menor del protagonista, Andrés, se llama también Luis e incluso cariñosamente Luisito y donde se destaca su carácter enfermizo y su muerte, siendo un niño.

Doña Carlota, madre de Luisito, responde al nombre femenino de origen francés *Charlot-te*, diminutivo de Charles o Carlos; Carlota significa “Aquella mujer fuerte y dotada de noble inteligencia” o “Aquella con grandeza y elevación de ánimo”, lo que congenia exquisitamente con la caracterización de la madre de Luisito, fuerte y con elevación de ánimo, que ejerce un fuerte proteccionismo sobre Luisito.

Alfredo es un nuevo amigo de Pascualico que pertenece a la pandilla. Adquiere más influencia sobre Pascualico después de que este mantuviera una discusión-pelea con Luisito. Alfredo es un nombre masculino de origen germánico, *Aldfrid* o *Adalfredus*, y su significado es “Aquel que es un gobernante pacífico” o “Aquel que es noble protector”. Alfredo, en su variante en español, deriva del sajón *aelf* y *raed*, que significa “aconsejado por los elfos”. Según otra interpretación podría derivar de *all* (todo) y *frith* (paz) y significar “muy pacífico” o también “nobleza protectora”.

Efectivamente, este nuevo amigo ejercerá de protector de Pascualico en este nuevo camino auspiciado por las novelas de Julio Verne:

Alfredo era un chico inquieto y muy ingenioso. Tenía granos en la cara pero era un tipo alegre y divertido. (...) Tenía la cabeza llena de proyectos y se los contaba a Pascualico que se entusiasmaba, y juntos decidieron dedicarse a los inventos y a las técnicas del futuro. Para eso montaron un taller en la cochera (...), además tenían una especie de ayudante muy servicial y humilde que era feliz trabajando con ellos y aunque era un poco lelo, les resultaba muy útil para hacer recados, transportar cosas y ayudar en todo. Se llamaba Pancracio y era un buen chico. (...) Pascualico era el encargado de hacer los dibujos y los planos. Toda su intención se dirigía a imaginar portentosos artefactos capaces de volar (75-77).

Tras varios intentos fallidos se dedicaron a la creación de cometas. Por lo tanto, es con este amigo con quien puede canalizar sus inquietudes y aquel que le da seguridad, tanto en sus acciones como en su ánimo.

El estudio onomástico de los personajes de las novelas del segundo grupo es el siguiente:

--Misión a Estambul (1954).

El protagonista de esta novela se encuentra caracterizado en la primera página:

Probablemente para actuar, lo que necesita un hombre como yo es que no le especifiquen demasiado las cosas. (...) Nada me tienta tanto como la irresponsabilidad. Nada me resulta tan fácil como obedecer. Pero para que yo me encargue de cualquier gestión he debido sentir muy dentro una especie de conformidad casi mística. (...) Yo soy bastante supersticioso (3 y 5).

Se trata de un agente-protagonista al que se alude una sola vez por su apellido, ya que encubre su personalidad haciéndose pasar por exportador de frutas:

Esto de la exportación de frutas y conservas a mí me viene al pelo, porque teniendo por delante la pantalla de una marca que tiene nuestro apellido, a ninguno de entre mis amigos se la ha ocurrido nunca poner en duda el objeto de mis viajes. No se explican, además, que yo pueda vivir tan holgadamente de otra cosa (9).

Sin embargo, este narrador protagonista tiene una débil nominación, pues únicamente aparece nombrado en la penúltima página. Por lo tanto, la fuerza de su apellido (patronímico) es leve, pero peculiar, porque toma una parte del apellido compuesto del autor (Castillo-Puche). Así pues, el apellido **Castillo** es originario de España, más exactamente de las montañas de Santander. Su origen se ubica justamente en la época del Renacimiento, en donde el feudo

adquiere este apellido debido a los grandes tronos que sobresalían en los pueblos. Estos tronos empotrados desde el suelo servían como hogar a los reyes, quienes posteriormente también adquirieron dicho apellido de estos pueblos. De igual forma eran utilizados como protección contra los posibles ataques enemigos. Castillo simboliza el poder físico y la majestuosidad que posee un reino.

El simbolismo del apellido Castillo choca frontalmente con la caracterización de este protagonista-agente (narrador), debido, entre otras cosas, a la escasa frecuencia con que es nombrado. Pero también Castillo-Puche juega con este nombre para designar a un agente que realmente no tiene ni la majestuosidad ni el poder físico de un héroe de novela policiaca. Con esto ironiza o parodia, pues se trata de un héroe que se deja llevar por una panda de bohemios, entre los que se encuentran su amigo Carpe y Livia, una joven pelirroja que le abofetea en Roma. Igualmente, en el avión a Nápoles sufre un ataque de pánico. Y a lo largo de toda la novela se muestra bastante indeciso, como se narra en la página 24. También es caracterizado como “español”, como “miedoso”. E incluso el propio agente-protagonista, en un momento de introspección, se autodefine de la misma manera, utilizando la imagen que representa “el cinturón” colgado en la silla, como se aprecia en la página 40.

Por lo tanto, nada de poder físico, psicológico o majestuosidad en sus acciones, sino que el protagonista está caracterizado bajo el prisma de la duda, la indecisión e incluso sus percepciones y, por lo tanto sus hechos nunca son firmes como él mismo reconoce: “Sin embargo, llegué más lejos y posesionado de una especie de furia insensata activé el seguimiento de quien a lo mejor era nada menos que mi salvador” (54) y, cómo no, este agente siente miedo en la misión que le encargan, pánico y dolor, como se recoge en la página 58. La duda del cumplimiento perfecto de su misión lo atraviesa en todo momento. Realmente lleva a cabo una misión incierta.

También, por alusión indirecta, sabemos el nombre de su madre y que está casado con una mujer a la que le falta medio seno (13). La encargada de poner en apuros a este agente es la muchacha “pelirroja” llamada Livia que le insta a participar en un juego (12-16). Al final de la novelita el agente-protagonista cuestiona la labor de “las mujeres” agentes, mostrando su vena misógina (71).

El jefe es caracterizado a través del protagonista: “Mi jefe es un tío muy alto al que le falta un ojo. Lo perdió en la guerra. Es muy colorado de cara y de carnes muy blancas. Lo que no me explico muy bien es por qué tiene esa loca afición a las camisas de seda y de manga corta” (4). “A veces el jefe parece que habla por las orejas. Mientras dice algo las curva un poco y son sus orejas como dos plantas muy elementales, totalmente húmedas. Debe de tener siempre las orejas muy frías” (6). E incluso en su actitud se trata de un personaje siempre acechante aun en la distancia: “Aunque estaba separado de Madrid por miles de kilómetros, el jefe estaba al acecho, el jefe vigilaba y no se dormía. El jefe sabía en cada caso lo que era más oportuno y conveniente” (47). Parece más bien una alusión irónica a Dios, siempre observador y atento a todo, pudiendo entrar en acción inmediatamente.

Su amigo **Carpe**, pintor en Roma, es nombrado como Caspe en la página 10 de forma voluntaria, ya que en *De dentro de la piel* (1972), en la página 122, también aparece con esta variante. Por la vida entusiasta y de diversión que lleva este personaje en Roma parece que hace honor al tópico *Carpe diem*, una locución latina que literalmente significa “toma el día”, que

quiere decir “aprovecha el momento”, en el sentido de no malgastarlo. Fue acuñada por el poeta romano Horacio (*Odas*, I, 11). No es un nombre propio de persona.

Se trata del personaje que, junto a un grupo de bohemios, introduce al agente-protagonista en Roma, tras hacer escala en dirección a Estambul, durante una noche de alcohol y promiscuidad. Una situación que recuerda una fiesta en honor a Baco (Dionisos) (7-17). De ahí que este personaje tenga en la novela la función de introducir al protagonista en los efímeros placeres de la vida. Por otro lado, tiene como oficio el de ser pintor. Castillo-Puche parece hacer un guiño a un pintor murciano conocido suyo, Antonio Hernández Carpe, ante cuya muerte en 1977, Castillo-Puche afirmaba en un artículo publicado en *ABC* (11/12/1977: 48): “Carpe nos deja una obra vasta, candente, múltiple, en sus murales, espacios inmensos trasladados de luz mediterránea, en sus crípticas, incandescentes vidrieras por toda España, en salmo de júbilo o en Vía Crucis, rodando cataratas de azules, verdes, rosas..., fragor disciplinado por un dibujo vivaz de gran maestro”.

Un pasajero de avión, con destino a Estambul y cuyo oficio es el de entrenador de fútbol en Ankara, es otro personaje de esta novela. ¿Tendrá alguna relación con la misión de nuestro agente?: “Ignoraba yo entonces aún la estrecha relación que existía entre nosotros, sin saberlo ninguno de los dos” (28). Es descrito en el capítulo III y aparece en escena el día siguiente a la llegada a Estambul en el comedor del hotel donde nuestro agente-protagonista estaba alojado y desayunando. En este momento se quiere alzar como guardián y cuidador de él: “Si yo he trastocado mis planes y me he quedado en Estambul es porque he creído que usted podía correr algún peligro y yo estaba en el deber de avisarle” (43); aunque quizás con la intención de asustarlo hasta que el protagonista detecta que llevaba un cinturón igual al suyo; entonces le surgieron las dudas:

Mi compañero de avión y ahora de mesa llevaba un cinturón más o menos como el mío. Sin poder evitarlo, me quedé mirando a la hebilla como prendido de un sortilegio. ¿Era un rasgo de humor de la casualidad o un sutil manejo de la emboscada? Fuera como fuera, yo no podía rechazar de plano aquella sugerencia. Yo había ido a Estambul buscando una trama así o parecida. De nada, pues, podía extrañarme (45).

Por fin, es nombrado por su apellido en la página 46, “Señor Isasi”, con el pretexto de una llamada telefónica. Esto provocará que se despierte la intriga de nuestro agente-protagonista.

Isasi proviene del nombre del profeta Isaías, que es el que anuncia la venida del Mesías, obviamente con las alteraciones fónicas Isasi=Isaías, así como un conjunto de profecías acerca de las desventuras del pueblo exiliado (Is 40-66), que reflejaban unas pruebas ya conocidas. Murió mártir bajo el reinado del impío Manasés, condenado a muerte por haber osado decir que había visto a Dios (Is 6), y por haber comparado a Jerusalén con Sodoma y Gomorra (Is 1:9; 3:9), según la tradición judía. Otra tradición dice que fue muerto por haber contradicho con sus oráculos la Ley de Moisés. Poco importa por qué, lo que parece cierto es que murió mártir, y se cuenta que, habiéndose refugiado el profeta dentro del tronco hueco de un cedro, el rey dio orden de serrar el árbol con él dentro. Es posible que sea a este hecho al que se hace alusión en He 11:37.

Así queda establecida la relación con su nombre, pues Isasi se vincula con otro protagonista, cuyo nombre es **Emmanuel**: “El telegrama del jefe responde a uno mío que le puse hace días, anunciándole la llegada del señor Isasi” (67). Al final de la novela se aclara que este personaje portaba el cinturón vacío y se aclara el motivo por el que se eligió a este “agente” para llevarlo y por lo tanto el motivo de su muerte: “Isasi era ya demasiado conocido” (80). Su muerte significó la salvación del agente Castillo. Fue, por ello, anunciador y mártir.

Emmanuel Jacovhévich es el enlace que necesita nuestro agente en Estambul. La mayoría de las veces es denominado con el apelativo “el judío”. Emanuel, nombre masculino, es la forma abreviada del nombre hebreo *Immanuel*, es decir *Emmanuel*, cuyo significado es “Dios está con nosotros” o “Dios nos acompaña. Aparece en la página 63.

El nombre Emmanuel aparece específicamente en el libro del profeta Isaías, en el capítulo 7,14: “Por tanto, el Señor mismo os dará señal: La virgen concebirá y dará a luz un hijo, y le pondrá por nombre Emanuel”. Luego, en el Evangelio de Mateo (1:22–23), leemos: “Todo esto aconteció para que se cumpliera lo que dijo el Señor por medio del profeta: “Una virgen concebirá y dará a luz un hijo y le pondrás por nombre “Emanuel” que significa: “Dios con nosotros””. Por lo tanto, la palabra Emmanuel es hebrea y, tal y como lo indica el evangelio de Mateo, significa “Dios con nosotros” o “con nosotros está Dios”. Emmanuel es un nombre propio de simbolismo mesiánico, aplicado a Jesús en su nacimiento.

Emmanuel Jacovhévich es judío y es el mensajero del jefe, el que recibe el telegrama con las nuevas instrucciones para el protagonista: “Me ordenaba el regreso inmediato” (66). Es el que comunica a nuestro agente la muerte del señor Isasi y le plantea la posibilidad de un falso señor Isasi (67). Otro calificativo que emplea el agente-protagonista para referirse a él es “Buen samaritano” (74). Es el personaje que hace cumplir el mensaje del jefe (Dios).

Sara es la mujer rubia que “teóricamente” se apropia del cinturón de manera misteriosa después de unas citas en la habitación del hotel intercambiándose por una polvera con una nota: “Procure no perder este recuerdo de Estambul. Su buena amiga, Sara”, al igual que le había dejado otra esquila: “Muchas gracias, pero salga pronto. Se lo aconseja su amiga” (75). Sin embargo, esta polvera es lo que estaba esperando el jefe en Madrid. La descripción de este personaje femenino, desde el punto de vista estético, como se aprecia en la página 70, responde al canon de belleza del personaje bíblico Sara, esposa de Abraham y madre de Isaac. Según el libro del Génesis su nombre original era Sarai pero Dios lo cambió a “Sara” antes de concederle el milagro de tener un hijo a la edad de 90 años. La Biblia cuenta que en un principio Sara había incitado a Abraham a tener un hijo con su esclava Agar pero más tarde, después del nacimiento de Isaac, expulsó a la mujer y a su hijo Ismael.

En hebreo el nombre “Sara” se usa para designar a una mujer de alto rango y a veces es traducido como “princesa”. El Talmud señala que Sara era tan hermosa que a su lado las otras mujeres parecían monos y ni siquiera los duros viajes junto a Abraham afectaron su belleza. El Talmud afirma además que Sara fue superior a Abraham en los dones de profecía, siendo como una “corona” para su marido. Abraham oía y obedecía sus palabras pues reconocía su superioridad espiritual. Además Sara sería la única mujer con quien Dios se comunicó directamente ya que las demás profetisas mencionadas en la Biblia recibieron mensajes de Dios por medio de ángeles.

Así pues, Sara responde a la caracterización de su homónima bíblica: mujer de gran belleza, se comunica directamente con “el jefe” y posee cualidades superiores a cualquier agente masculino, pero no por ello abandona sus dones proteccionistas. En definitiva, ha resultado bastante más eficaz en la misión que el propio agente, desvirtuando su primer pensamiento referido a las mujeres.

--*Sin camino* (1956).

El protagonista de esta inicial novela es **Enrique**, antropónimo frecuente en la narrativa castillopucheana que ya he analizado, con el significado “Aquel que es jefe de hogar” o “Aquel que es el caudillo de su morada”. Así pues, este protagonista asume su propio nombre desde la perspectiva de jefe de su vida, entendiendo morada o casa como pensamiento o voluntad, es decir, tras un camino inapelable de dudas que parten primordialmente de su falta de vocación. Bajo este prisma escrudiña tanto la vida en el seminario como la manera de entender la religión por los hombres de su tiempo, así como sus propios “traumas”: su relación con las mujeres, su relación con su madre, que verdaderamente es la que le empuja hacia el sacerdocio cuando él se siente más atraído por el mundo de la escritura... Por todo ello, se alza como jefe o dueño de su propia voluntad cuando, al final de la novela, toma la decisión tajante de abandonar esta vida e iniciar otra, aunque esta esté cargada de incertidumbre.

Una reflexión que hace el propio Enrique al hilo de la relación de su nombre con su propia vida o voluntad es la que realiza al final de la novela cuando está ante los documentos, en latín, que tiene que firmar para ser ordenado sacerdote:

Declaratio propria manu subscribenda: “¡Ya está aquí!”, a candidatis in singulis SACRIS ORDINIBUS suscipiendis, juramento coram Ordinario praestito. Un papel de estos lo contiene todo. Empieza: *Ego subsignatus...* Aquí, Enrique, tu nombre y tus apellidos. ¡Ponlos ya! No, con cuidado; no vaya a caer un borrón. Enrique... Mi nombre no es solo un nombre, mi nombre soy yo, que tengo un destino propio, un destino único, un destino mío. Y abajo vendrá la firma... Si no hubiera ocurrido todo lo de la guerra, quizá tampoco tuviera yo tanto que pensar. Aunque ahora ya no hay que pensar nada. Lo de Pilatos: *Quod scripsi, scriptum est.* Uno es libre, pero no lo es. ¡Adelante! *Exhibueri, pro recipiendo...* Todavía en estas primeras Órdenes cabe un arrepentimiento, pero las que vienen después, esas... ponen la carne de gallina. Las otras son las decisivas. Ahora no hay voto. Todavía... *Ordine sacra instante Ordinationem ac diligenter re perpenda coram Deo, juramento interposito.* “Juro por Dios y por España”, que el trigo escondido... (De internis neque Ecclesia.) Prosigue: *recipiendo eodem sancto Ordine: ¡A ordenarse!* A ver quién es el guapo que ya, casi saliendo de la sacristía, se vuelve atrás... Con una madre esperanzada no se puede hacer eso (247).

Ese destino es el que busca Enrique y tiene que doblegar a su voluntad, que le empuja hacia el sacerdocio, para conseguirlo: “Hasta el final cabía esperar que su naturaleza y su imaginación cedieran a la Gracia y a la disciplina. Pero ya su voluntad no tenía nada que hacer. Se hallaba gastada casi por entero. Con la poca que le quedaba debía entrar en el mundo y empezar una vida nueva” (259). Por lo tanto, surgirá en él una voluntad que le incitará a labrarse otra existencia, elegida y creada por él y no por los otros (su madre, su entorno social): “Todo lo pasado no había sido más que el vago presentimiento de un hombre que comenzaba a vivir con vida propia y que salía dispuesto a crearse una voluntad” (260).

Como ha quedado recogido, la madre de Enrique es la que con fuerza y vehemencia trata de configurar el destino religioso de este y le empuja hacia el camino sacerdotal. Enrique,

en el seminario, recibe una carta de su madre en la que le nombra por medio del hipocorístico “Quico”, de manera cariñosa, cuando esperaríamos el hipocorístico Quique. Castillo-Puche hace un juego tanto fónico como de referencia, pues Quico es el hipocorístico de Francisco, y en definitiva este nombre, como referencia a San Francisco de Asís, es todo un ideal de valores religiosos. Por otro lado, su madre le apremia, no ya a ser sacerdote, sino a ser santo: “Tú ya sabes que yo lo único que quiero es que seas un sacerdote santo y que mi único consejo ha sido siempre decirte que las cosas de la tierra no valen nada y todas son desengaños y que lo único que hace ser feliz es tener la conciencia tranquila y hacer el bien” (39-40). Por lo tanto es un guiño del propio Castillo-Puche y es una aspiración de este que sobrevolará toda su narrativa y expresará más explícitamente en sus últimas narraciones.

Como recogí en el capítulo anterior, un intento de caracterización de algunos protagonistas castillopucheanos lo llevó a cabo Concha Alborg (1987):

Se trata de la historia del protagonista seminarista Enrique que estudia en Universidad Pontificia de Comillas. La tensión es evidente puesto que desde el primer momento se establece su falta de vocación y su estado de incertidumbre que le impide tomar la decisión de abandonar el seminario hasta el último momento antes de ordenarse que cierra la novela. (...) La caracterización de Enrique es implícita puesto que no se explica claramente su pasado. Se indica que hay algo sospechoso sobre su participación en la zona roja durante la guerra civil y tampoco se aclara su relación con Isabel, aunque se sugiere que fue platónica. Es sorprendente la falta de experiencia del personaje con las mujeres y es posiblemente esto lo que justifica su infantil obsesión con ellas. A pesar de sentirse enamorado de Isabel, persigue a Inés, una chica del pueblo, que le corresponde y le desdeña como típica adolescente. Aprovechando una salida del seminario, Enrique conoce a una prostituta con quien tampoco es capaz de establecer una relación significativa. Su preocupación por la mujer, pues, es más un efecto que la causa de su falta de vocación religiosa.

La madre del protagonista, hasta cierto punto, ejerce una influencia más fuerte sobre él. Es a ella a quien le entusiasma la idea de tener un hijo sacerdote: la carta que le escribe es indicativa de una religiosidad exacerbada que le hace sentirse culpable a Enrique cuando considera la posibilidad de abandonar el sacerdocio. El estado ambivalente de su conciencia se expresa por medio de monólogos interiores que se van incorporando a la narración, de una forma tentativa al principio, y usados eficazmente al final como el que incorpora las palabras en latín de la ordenación con sus atormentados sentimientos (1987: 101-102).

Pero, sin duda, la situación en el seminario es la razón primordial por la cual Enrique no quiere ordenarse. Toda la novela es una larga crítica a la institución religiosa; de ahí que la censura la prohibiera. Es evidente el ambiente mezquino e hipócrita que se respiraba en el seminario en opiniones como esta: “Todo es hablar aquí del cielo, de los métodos modernos de apostolado, de los obreros; pero a la hora de la verdad lo que priva es la canonjía y la oposición, el enchufe y la nómina” (77). De todos sus compañeros solo hay uno o dos que merecen aprecio por su carácter, como expresa en la página 261, y algunos, como Noli, son verdaderamente repulsivos. Tampoco entre los hermanos, salvo el Enfermero, hay alguno que represente un aspecto positivo de la Iglesia. El Padre Espiritual y el Padre Prefecto le inculcan un sentido erróneo de la religión que culmina en las escenas patéticas de la flagelación (43-45). En ocasiones la censura de aquella vida se lleva a cabo a través de la ironía...

Enrique, acosado por los padres, influenciado por su familia e indeciso, no sabe qué camino tomar. Hasta que, en lo que creía iba a ser un encuentro con Inés, acaba empujando por

un acantilado a un teniente. Con una actitud impropia de un futuro sacerdote, el seminarista encubre la muerte de su rival y a raíz de este incidente decide, finalmente, dejar el seminario “desorientado, pero con paso firme” (273). En esta situación existencial –la falta de vocación– enmarcada en su contexto social –la institución religiosa– el personaje huye sin definirse a un futuro incierto. Es de notar que también Enrique podría denominarse como el que lleva “la muerte al hombro”.

La participación en la novela del hermano **Gabriel** es simbólica, tanto su actuación como el nombre que lo refiere. Gabriel es un nombre masculino de origen hebreo derivado de *gbr* (“hombre fuerte y valiente”) y *El* (“Dios”). Su significado es “Aquel hombre fuerte y valiente de Dios” o “Aquel que es el varón de Dios”; algunos autores también lo definen como “Aquel hombre que ha sido fortalecido por Dios” o “Fuerza de Dios o el fuerte de Dios”. Este es el significado etimológico que en cierta manera se halla relacionado con San Gabriel, arcángel. En el evangelio según San Lucas, Gabriel se aparece a Zacarías y luego a María para anunciar el nacimiento de Juan Bautista y de Jesús respectivamente. Por lo tanto es mensajero de Dios, encargado de llevar misiones de importancia. De la misma manera, el hermano Gabriel adquiere exacta función, mensajero encargado de profetizar la caída de Enrique o, más bien, el motivo que desencadena toda la duda-reflexión que lleva a cabo Enrique poco después de entrar en el seminario y en el momento en que el hermano Gabriel, tras una caída al lado de Enrique, le dice “–Y usted, ¿qué hace aquí?” (27), después de que este hermano haya vislumbrado la lucha interna que Enrique ya empezaba a entablar: “Era un rostro intenso y descarnado, que reflejaba un ascetismo feroz o una lucha agotadora” (25).

Este personaje está ligado al desenlace del protagonista, puesto que Gabriel advierte de manera temprana la agonía que sufre Enrique y este, a su vez, es consciente de que el otro conoce su estado interior, que curiosamente nadie percibe. El hermano Gabriel es considerado por Enrique como auténtico profeta: “Hasta un ingenuo Hermano recién llegado al Noviciado se había convertido en profeta de su extravío. Era el suyo indudablemente un naufragio sin testigos, desesperado y exasperante. Estaba harto de mentir y fingir. De rezar inútilmente y de pecar en la peor de las soledades” (28). Como profeta le vuelve a recordar Enrique cuando ya ha tomado la decisión de abandonar esta vocación impuesta y le recuerda bajo el mismo pino, próximo a ser serrado, “donde el Hermano Gabriel le había profetizado a él su destino” (258).

La caracterización y nominación del hermano **Noli**, *el Noli*, son muy significativas en el transcurrir de la novela como elemento subversivo del tratamiento práctico de la religión. Es aquel hermano que encarna aquellos valores censurables de las personas llamadas a practicar y a convencer de los valores cristianos. De entre todos los hermanos, Gabriel, Rosendo, Justo, Urrutia (peripato), el Enfermero..., *el Noli* representa la degradación moral, la corrupción de una institución que Enrique censura.

La palabra que utiliza Castillo-Puche para nombrar a este personaje forma parte de la locución *Noli me tangere*: “no me toques”. Efectivamente, *Noli me tangere* es la frase pronunciada, según el evangelista San Juan, por Jesús resucitado después de su aparición a María Magdalena. El evangelio de San Juan nos cuenta que María Magdalena, al llegar al sepulcro de Jesús, lo encontró vacío, pues Este había resucitado. En ese momento Jesús se le apareció y aunque en un principio María Magdalena no lo reconoció, bien pronto supo que era Jesús. María Magdalena le dijo *Rabbuni*, que quiere decir “maestro” en arameo, e hizo además

de tocarlo. Jesús le dijo “Noli me tangere (No me toques), pues todavía no he subido al Padre...”

La acción de no tocar es lo que reclama Jesús a María Magdalena porque no quiere corromperse por el contacto humano, quiere ascender puro al lado del Padre. Por lo tanto, es el pretexto ideal para utilizar esta expresión o elementos de ella para censurar este vicio de tocar, o para censurar el no cumplimiento del voto de castidad del clero. Así viene caracterizado este hermano desde la perspectiva del protagonista, que, entre otras cosas, se dedica a denunciar esta acción en los demás, pero él la practica. Además, está configurado por otros “vicios-virtudes” totalmente aceptados por los miembros de la institución religiosa que, en consecuencia, está totalmente degradada:

—¡Cómo lo tengo de atragantado a este Noli del demonio! Y los Padres en babia, dándole encima alas. Porque si alguien sobra en este Seminario es el Noli, que es un auténtico *eso*, un marica redomado. Está muy disimulado, pero su natura, como diría Quevedo, no ha dado para más. Y aquí el Noli por la derecha, el Noli por la izquierda, el Noli por todas partes y a todas horas, siempre con algún recado caritativo, rastreando, husmeando, comadreando, para decirlo de una vez. ¡Qué poco olfato tienen los Padres! Ya verás cómo después se las da con queso. Lo que hace muy bien es adular, delatar, celestinear. ¡Señor, pero qué puede comprender este hombre de salvación y de amor a los hombres si, para empezar, todos le odian porque en él está malograda toda virtud y toda sublimación! Pero aquí hace gracia. Todo el mundo a reír sus chistes, que los cuenta con esa voz rota de vieja y moviendo el cuerpo como una tabernera medio borracha. Y se le perdona todo: que sea tonto, que no estudie una palabra, que baje y suba al pueblo o vaya a la capital cuando se le ocurra. Todo porque ha contado aquí unas cuantas hazañas suyas. Una proeza del Noli consiste en irse de vacaciones por los jardines y denunciar a los enamorados que están un poco juntos, o irse a la playa y llamar a los guardias cuando sale alguna mujer con el traje de baño más escotado. O suspender un baile en una aldea amenazando al alcalde con denunciarlo al gobernador, o ponerse en la puerta de un cine y llevarse a los niños que van a entrar a casa de sus padres, echándoles una filípica. Pues esto es su gran apostolado. Creo que durante la guerra los milicianos lo encerraron en el camarote de un barco con una miliciana bravía y ella no consiguió nada. Pero luego no cuenta que se quedó de asistente de los milicianos para lavarles la ropa y lustrarles las botas. Que el Noli es un bicho está bien claro desde el momento en que es capaz de traer *de occultis* al Seminario un libro prohibido y luego denunciar al pobre librero para que le echen una multa. A mí cuando lo veo en la iglesia recorrer las estaciones del Vía Crucis me entran unas ganas enormes de darle una patada en el trasero. Pero, ¿por qué ordenarán a un tipejo así? (84-85).

Similar caracterización se encuentra en la página 29.

Previamente a Castillo-Puche, un escritor filipino utilizó esta expresión para dar título a una novela con carácter de denuncia hacia la institución religiosa: *Noli me tangere* es la primera novela de José Rizal, publicada en Europa en 1887, cuando tenía 26 años. Rizal tomó estas palabras de la Biblia, concretamente de *Juan 20:17*, en que Jesús, tras su resurrección, evita el contacto de María Magdalena. Esta novela y su continuación, *El filibusterismo*, fueron, pues, prohibidas en Filipinas por la imagen que daban de la corrupción y el abuso del gobierno español y el clero del país. Un personaje que se ha convertido en un estereotipo en Filipinas es el Padre Dámaso, un sacerdote español que no respeta su voto de castidad. *Noli me tangere* es, a la vez, una novela costumbrista sobre la Filipinas de la época anterior a su independencia de

España, una novela romántica y sentimental acerca de amores contrariados o imposibles y un alegato contra la degradación moral de la sociedad filipina por la imposición de una religiosidad en los límites de la superstición. A todo ello se añade una reflexión política sobre las difíciles relaciones de la colonia con su metrópoli.

Por otro lado, esta frase ha inspirado decenas de obras de arte pictóricas, como el “*Noli me tangere*” de Correggio, e incluso Giotto. Este pintor era, de alguna manera, una obsesión para Castillo-Puche porque representaba unos ideales artísticos que perseguían algunos de sus personajes con ansias de pintar (Enrique BHA). Además, Giotto pintó en varias ocasiones a San Francisco de Asís, que representa el ideal del cristianismo buscado por los personajes castillopucheanos y ¿por él mismo? Otros artistas que llevaron al lienzo esta escena fueron Tiziano, Fray Angélico, Martín Schongauer y Jerónimo Cósida.

Isabel es un personaje femenino que recorre toda la novela desde la ausencia, en el recuerdo, y encarna ese amor de juventud no consumado y que se va convirtiendo en un amor idealizado por el protagonista: “Porque tampoco podía olvidar que, durante meses y años, tuvo su carne a raya y hasta el recuerdo de Isabel fue algo así como la dulce estela que dejan los barcos en el agua, algo poético y puramente soñado” (32).

Representa la búsqueda de ese amor carnal que se convierte en obsesión para un novicio que ha jurado voto de castidad y, sin embargo, tal amor intenta encontrarlo en otras mujeres, en Inés:

No sé cómo te llamas y te sigo y te busco locamente. ¿No lo sabes? ¿Sabes que mis ojos me duelen de no verte, sabes que me eres imprescindible? ¿Por qué no vienes, como siempre? Lo que no sabes es que no te miro por ti misma, que al verte pienso en otra. Si Isabel estuviera en tu lugar yo no dormiría esta noche en el Seminario. Me sentaría a la puerta de tu casa... ¡Si supieras que te escribo cartas, muchas cartas, cartas que rompo después de escribirlas, cartas que no escribo también, y si supieras que no me acuesto hasta que no se apaga la luz de tu ventana! (114).

Isabel siempre es recordada desde la pureza porque nunca había dejado en libertad sus sentidos más humanos, que le hubieran llevado a pervertir la candidez de un amor de juventud: “Ella había pasado a su lado como pasa la primavera por un monte, dejando en cada rama, en cada tallo –en todo su ser–, una nostalgia, un sueño de pureza” (55).

El nombre proviene del latín *Isis bella* (*Isabella* en italiano moderno), en honor a la diosa egipcia de la fecundidad Isis, cuyo culto era muy popular entre los soldados romanos, más el epíteto *bella*, subrayando su feminidad. Al parecer, se habría ocultado el origen pagano del nombre presentándolo como una variante del hebreo *Elisheva* (Elizabeth) que proviene del hebreo y significa “juramento de Dios”, “promesa de Dios” o “Dios es mi juramento”.

Así pues, cuando Enrique la abandona para iniciar su camino sacerdotal Isabel se entrega a las labores de caridad y devoción: “La dejaste loca. Por eso ahora se le ha recrudecido la devoción de una manera que sus hermanas mismas creen que terminará monja. Se dirige con un Padre, se dedica a recorrer hospitales (...). Está hecha una mística de espanto” (130). De ahí que confluyan en este personaje los dones de la belleza idealizada y la entrega servicial a Dios.

Inés es un nombre propio femenino de origen griego *αγνή* (*hagnē*), forma femenina de *αγνος* (*hagnós*), que significa “casto” o “sagrado”. *Agnes* es su forma latina y su significado es “Aquella que es casta y pura” o “Aquella que se mantiene pura”. Inés se asocia a la palabra latina *agnus* (“cordero”) por su fonética y con su significado cristiano (“Cristo, el cordero de Dios”, *Agnus Dei*); de ahí su representación con un cordero y la palma del martirio.

Este personaje femenino forma parte de la acción que se narra en *Sc* y es la receptora de la proyección idealizada de la mujer, proyección que sufre Enrique, ya que ve en Inés a Isabel, su amor de juventud: “Y encontró los ojos de Inés. Los encontró mirando por encima del hombro de Federico. Y más allá de las dos caras, en el límite justo e impreciso del horizonte, junto al agua azulada y las nubes arreboladas, había otro rostro sereno y tranquilo, el celeste rostro de Isabel...” (213).

Con ella nunca cruza una palabra; sin embargo el juego de miradas le hace crearse unas expectativas que lo mantienen vivo como hombre seglar, puesto que estas miradas son correspondidas:

Dos seres algo absurdos pero con una gran capacidad para lo sublime se habían juntado entre el claustro del Seminario y la playa del pueblo. Dos seres que vivían de miradas y mensajes sutilísimos, el uno en víspera de recibir las Órdenes Sagradas y la otra al mismo tiempo que coqueteaba con los señoritos del lugar (29).

Este aspecto de la caracterización de Inés de corresponder al juego de las miradas de Enrique, para darle alas y a la par coquetear con otros jóvenes, será determinante en el desenlace de la novela y confirmará el uso irónico que hace Castillo-Puche de este antropónimo que, en última instancia, significa “aquella que es casta”; nada más alejado de la realidad, pues es una muchacha malintencionada: “La había visto con un lindo vestido y un sombrerito blanco” (99). En el fondo es impura o deshonesto y ella y su doble juego desencadenarán la ira o celos del “militar Ricardo”, que desembocarán en la muerte de este y en la ocultación de su muerte por Enrique, un acto más de cobardía que tendrá que soportar a lo largo de su vida, el peso de una muerte:

Enrique, mientras duraron el escándalo y los comentarios, vivió en un estado de tensión y sobresalto. Preguntaba ávidamente, aunque disimulando. Quería saberlo todo. Pero en cuanto cesó el revuelo y se sintió seguro de su impunidad, un vacío tremendo se apoderó de su conciencia. Parecía que el muerto había penetrado en su alma contagiándola de un frío mortal (235).

El militar (teniente) **Ricardo** responde a la perfección a su nombre, ya que etimológicamente es de origen germánico *rich-hari* y su significado es “Aquel que es un jefe de un ejército” o “Aquel que es un caudillo o líder”. Se proclama como la propia voz de la conciencia de Enrique, le pone ante los ojos su propia verdad, como más adelante veremos con su primo Alfredo, en lo que a su relación con las mujeres se refiere. Por lo tanto es jefe de su misión, caudillo que arriesga su vida con tal de cumplirla.

En el desafortunado encuentro entre el protagonista y el militar, ante la insistencia de este para que Enrique se quedara para esperar a Inés y aclarar a quién quiere realmente, Enrique reniega de Inés mostrando una clamorosa cobardía que evidencia ante sus ojos el militar

(teniente) Ricardo: “—No, no. Dígame de parte mía lo que quiera, que yo soy libre y que estoy contento de ser sacerdote. —Es usted un cínico, además de un cobarde...” (228).

Alfredo es un antropónimo muy común en la narrativa castillopucheana. Ya hemos conocido más arriba, en la novelita juvenil *EpmP*, a un personaje amigo del protagonista con este nombre. Nuevamente lo encontramos en esta novela inicial de Castillo-Puche para caracterizar, ahora, al primo del protagonista. En este caso simboliza el nexo de unión entre el presente de Enrique en el seminario, camino del sacerdocio, y su pasado, gobernado por su relación con Isabel, pero siempre desde el afecto y la protección.

Bien como “gobernante pacífico”, bien como “noble protector”, esta es la intención que trata de demostrar Alfredo con respecto a Enrique. Trata de buscar “la verdad” en esta decisión de su vocación sacerdotal, pues intuye que no es sincera de pleno: “No termino de hacerme a la idea. ¡Oficial rojo y luego aspirante a obispo!” (39). En el fondo, hay una huida hacia esta decisión motivada, entre otras cosas, por su cobardía con las mujeres, por su miedo a su madre. Intuye que no es dueño de su propia voluntad, porque esta debería haber ido encaminada hacia Isabel. Y por lo tanto, esta actitud a Enrique le irrita a veces, le perturba, pues se siente forzado a dar explicaciones: “A su primo le tenía miedo. Cultivaba un cinismo irritante que no tenía más remedio que desagradarle. (...) Siempre le colaba alguna noticia de Isabel. Al parecer lo que intentaba era perturbarle” (38).

Cuando lo visita en el seminario y contempla a Enrique ya vestido con sotana llega a admitir que quizás sí era sincera esta vocación sacerdotal: “Alfredo observaba a Enrique con curiosidad. Lo veía maduro, sereno, sonriente. Las sotanas le caían bastante bien. Nunca había creído, al terminar la guerra, que la vocación de Enrique prosperara hasta el final. Sabía que estaba completamente enamorado de Isabel” (126-127); pero no para de indagar y, sobre todo, tratando el asunto de Isabel le dice, como si fuera la voz de su conciencia:

—Pero a veces me pregunto si no es que te faltó un poco de valor, si no te retiraste por miedo. —Eso es inadmisibles desde el momento en que yo podría salir de aquí cuando quisiera. A Alfredo le gustaba este juego demoníaco. No terminaba de creer en lo que estaba viendo. Enrique infundía sensación de veracidad y firmeza (130).

Entonces se convierte en un auténtico escudriñador de las vocaciones de los demás: “Algunos se ve que no llegarán”.

Pero era simple sensación, porque la herida seguía abierta y este elemento externo no es más que su propio yo que le perturba, que le evidencia sus dudas y le obliga a preguntarse a Enrique por su voluntad: “¿Qué hago yo aquí?” (133).

--Paralelo 40 (1963).

Esta novela se sirve de un prólogo escrito por el mismo Castillo-Puche en el que trata de explicarse, y explicar a los lectores, tanto el acto de crear como la inspiración de sus personajes, así como lo que vienen a representar. Genaro es el protagonista y el resto de los personajes giran en torno a él.

Genaro (Martín, de Olopesa). Jenaro, Genaro o Enero es un nombre propio masculino de origen latino en su variante en español. Procede de *Ianuarius*, “enero”², mes dedicado al dios Jano: (en latín *Janus*, *Ianus*) es, en la mitología romana, un dios que tenía dos caras mirando hacia ambos lados de su perfil, padre de Fontus. Jano era el dios de las puertas, los comienzos y los finales. Por eso le fue consagrado el primer mes del año (que en español pasó del latín *Ianuarius* a *Janeiro* y *Janero* y de ahí derivó a Enero). Como dios de los comienzos, se lo invocaba públicamente el primer día de enero (*Ianuarius*), el mes que derivó de su nombre porque inicia el nuevo año. Se lo invocaba también al comenzar una guerra, y mientras esta durara, las puertas de su templo permanecían siempre abiertas; cuando Roma estaba en paz, las puertas se cerraban. Jano no tiene equivalente en la mitología griega.

Dentro de los muchos apelativos que recibe, vale la pena destacar dos: Jano Patulsió (*patulsius*), que era usado para invocar la cara del dios que se ubicaba delante de la puerta por quien deseaba atravesarla (para entrar o salir). Como complemento, la cara que se le opone a esta del otro lado de la puerta es invocada como Jano Clusivio (*clusivius*). Ambos nombres declaran la doble funcionalidad del dios.

Jano es citado en la novela de Albert Camus *La caída*, donde simboliza la dualidad del personaje entre el pasado y el futuro: un hombre que se presenta bajo el seudónimo de Jean Baptiste Clamence ejerce de abogado o más bien de “juez penitente” (como él mismo se denomina) en Ámsterdam, después de la segunda Guerra Mundial. El bar “México City” nos da un punto de partida para que nuestro interlocutor comience a narrar, para un recién llegado, su vida. El personaje principal revelará detalles de su trabajo como juez penitente y sobre su pasado. Camus se vale de las metáforas para indagar dentro de la naturaleza humana y lo absurdo de la existencia. Los personajes en este libro son intrascendentes, a no ser el propio Jean Bapstiste o quien fuera su amigo, Duguesclin, lo cual ayuda al lector a entender el aislamiento psicológico en el que se encuentra el protagonista.

Es una novela esencialmente filosófica que versa sobre la existencia, la falta o tergiversación de los valores, la inocencia y la culpa, el sin sentido de una vida inevitable con su magistral noción filosófica del absurdo, profetiza la naturaleza humana, el dolor, con todo lo que arrastra y los tiempos que vendrán. La existencia, la libertad, el ateísmo y la sociedad forman parte del todo absurdisto de Camus. En esta novela se abordan el yo, el ego, la conciencia, la culpa y el desarraigo. Al recordar a la joven suicida inerte en las aguas del Sena, se hace una analogía con la vida de Clamence, quien de ser un exitoso abogado cae hasta el punto de convertirse en un ser abominable, derrumbándose profesional y personalmente.

De la siguiente manera caracteriza Castillo-Puche a su personaje principal Genaro en el prólogo: “Genaro es un ser desventurado, lleno de odio y de resentimiento” (8) y, más adelante: “Y si Genaro quiere ser símbolo de algo es de la impotencia, la amargura y la esterilidad de los que no saben olvidar” (9). Y continúa determinando a Genaro: “personaje que no ha sabido superar la derrota política. (...) Más que comunista, ácrata temperamental, más que revolucionario convencido, anarquista en declive” (9).

Al igual que el dios Jano, Genaro tiene dos caras que miran hacia ambos lados de su personalidad. Así, al comienzo de la novela:

El aspecto de Genaro no era, en estos momentos, ni mucho menos el de un licenciado de la cárcel de hacía solo cinco meses. Por encima de su fácil irritación y recelo se notaba en él cierta desenvoltura y audacia. A su gesto de amargura unía un sereno descaro. Entre los obreros era casi una personalidad. (...) Genaro llevaba dentro un veneno poderoso y fuerte. El ansia de exterminio y de revancha consumía su rostro en palideces y magruras (17).

Por ello, al igual que el protagonista de Camus en *La caída*, Genaro muestra su dualidad entre el pasado y el futuro, pero desde un aislamiento psicológico: “Genaro, pues, pertenecía a una especie rara y casi ya desaparecida: la del soñador anárquico y morbosos, la del agitador frío y orgulloso que lo que quiere es hacer algo grande por su cuenta” (49). Sin embargo, se siente atraído por el mundo de los burgueses americanos y esta atracción será la que lo atraviesa y le marque la dualidad en su futuro frente a sus ideales “románticos”. Por ello quiere ingresar en el mundo de los americanos ¿para incitar a la revolución desde allí? Sí, pero también para vivir como ellos. El juego de las cartas y la amistad del “negro” Tomás son las puertas por las que ingresa en este mundo:

Él ya había conseguido más incluso aunque le quitaran el dinero: su entrada en el barrio de los americanos, el hacerse allí conocido. Había ingresado ya en el mundo que tanto había soñado, y no solo por prosperar. Ni él mismo sabía ahora a ciencia por qué había tenido tanto interés en colarse allí. Era seguro que había sido por algo más que por llevar unos miles de pesetas en el bolsillo (71).

Por otro lado, jugará a dos bandos participando en el plan de su “organización”, plan en el que tendrá que inclinarse por *El Penca* o por el negro Tomás. Sin embargo, Genaro es de carácter débil y muy indeciso, por ello proclive a esta dualidad de las dos caras, herencia quizás de su padre, del que nunca supo si realmente fue un cobarde o un valiente porque se ahorcó en la celda de la cárcel la noche anterior a su fusilamiento, como se recoge en la página 372.

De **Tomás**, Castillo-Puche dice en el prólogo: “¿No es Tomás, en cambio, una buena persona, con tener tantos motivos como Genaro para no serlo?” (8). Con esta pregunta retórica lanzada por el propio creador sienta las bases del perfil que tendrá este personaje. Responderá, por ello, al propio significado etimológico del antropónimo Tomás: “Gemelo”. Se trata de gemelo en el carácter personal, en la misma o parecida problemática, pero uno blanco y español y otro negro y americano.

El origen de Tomás es hebreo y significa “Gemelo”. Tomás (Siríaco: ܬܡܬܐ, Toma) es un nombre común masculino. Fue originado de la designación aramea מִתְּוִם “gemelo”. En el Nuevo Testamento la designación fue aplicada a Judas Tomás Dídimo, el segundo Judas de los Apóstoles; de ahí el significado “gemelo”.

En su primera intervención narrativa saca de un trance lúdico a Genaro, como se aprecia en la página 67, con lo cual, este descubre a través de Tomás la puerta de acceso al mundo de los americanos y, además, irá acompañado y protegido por “este hermano gemelo”:

Y cinco dedos negros se apretaron con cinco dedos blancos, más blancos que los de cualquiera, porque entre las arrugas y grietecillas de la piel de Genaro llevaba todavía restos de cal, yeso y otras clases de blancuras. El negro había apretado fuerte y a Genaro le desaparecieron toda clase de recelos, desconfianzas y miedos. Comprendió que ya no estaba solo del todo allí. Era como si se hubiera establecido entre ellos, con el apretón de manos, un pacto irrompible.

Genaro pensaba que él de buena gana no se separaría ya de aquel negro. Tomás, al lado de los otros negros, inflados, bamboleantes, grasientos, como barcos petroleros o como odres viejos, era un tipo más bien recortado, esbelto y elegante (70).

Tomás actúa como “perro guardián” de los sentimientos de Genaro preservando su intimidad en el momento de la muerte de su madre, que sucede en la página 234 ante un escenario dominado por unas costumbres “heculanas”: luto, viejas llorando y dispuestas a amortajar, el cura presente y recriminando conductas... y nuevamente el entierro, recogido en la página 238.

Sin embargo, al final de la novela será Genaro quien ejerza de “protector”, al menos para no cargar con “la culpa” de Tomás y el que le acompañará en su “despedida”.

Elena es la compañera o novia de Genaro. Se trata de un personaje que le aporta luz ante sus indecisiones. Etimológicamente *Helana* es un nombre propio femenino de origen griego que significa “brillante como el sol”, “aquella que arde como una antorcha” o “aquella que arde o resplandece”. Se hizo famosa en gran parte por el personaje mítico Helena de Troya. Esa luz y ese fuego son los elementos que en momentos tensos necesita Genaro y a la que acude para aplacar sus heridas: “Elena era para él como la sangría para el enfermo enloquecido por los dolores” (250); “aquella mujer ejercía sobre él un poder torturador” (252).

El Penca es usado como apodo, como alias, siendo nombrado en otras ocasiones por su patronímico Muñoz, no desvelando su nombre hasta el final de la novela, **Ruperto**, cuyo origen etimológico es germano, con el significado de “hombre de fama brillante” o “Aquel hombre glorioso y famoso”. Efectivamente, “glorioso” será su final pues acaba tendiendo una emboscada a Genaro y asesinándolo. Después de concluir su “fechoría” tendrá una vida nueva bajo el nombre de **Ángel Orozco**, cuyo significado etimológico proviene del nombre masculino eclesiástico de origen griego, *águelos o aggelos* que significa “mensajero” y derivado de *aguélo* cuyo significado es “Aquel que es portador de un mensaje” o “Aquel que anuncia un mensaje”. Por lo tanto, se erige en portador de un mensaje en la España de los últimos años de la Dictadura, un mensaje que aventura una nueva vida para las personas con arrojo y valentía, en contraste con la debilidad e indecisión de Genaro.

El verdadero significado de la palabra “penca”, de origen español para unos y de origen andino para otros, es “persona inútil” o “despreciable”. En todo caso, este personaje que forma parte de “la organización”, quizás de los de más arriba, viene caracterizándose como una persona despreciable a los ojos de Genaro:

El Penca le repugnaba hasta físicamente, cosa que no le había sucedido nunca con ningún otro camarada, por repugnantes que fueran, con los que se había aliado en la clandestinidad. *El Penca* era algo superior a sus fuerzas. *El Penca* lo odiaba, para él eso estaba claro. Bastaba ver las miradas que le lanzaba cuando lo veía jugando con Tomás y los otros. Bastaba ver las sonrisitas que le dirigía siempre que podía, como si Genaro le resultara ridículo. Era envidia, solamente envidia. Y a Genaro le ponían enfermo las personas envidiosas (278).

El Penca es el apodo que lo define tan drásticamente: “era un reptil, un verdadero reptil. (...) Más que el triunfo de la idea lo que buscaba era la tortura refinada, el saboreo de la crueldad” (322), puesto que su simple apellido tan común, Muñoz, no le aportaría estas pinceladas tan perversas a la hora de apropiarse de un plan ya urdido por Genaro.

Pascualete y Gracita (Engracia) son una pareja de personajes que pululan por esta novela. El antropónimo **Pascual** ya lo encontramos en el protagonista de *EpmP* y también en *Hp*. Castillo-Puche vuelve a usarlo en esta novela para nombrar, ahora con el diminutivo castellano manchego –ete en tono afectivo, el salto que pretende dar este nuevo personaje en su vida, tanto profesional como sentimental, al intentar conquistar a Gracita, la muchacha rubia de la esquina que vende tabaco y al intentar abandonar el oficio de basurero. Así, responde a su significado etimológico ya analizado cuando nos referimos a Pascual, el protagonista de *EpmP*.

Por otro lado, **Gracita**, la joven de la que se enamoran Pascualete y Tomás, no tiene autonomía como personaje, sino que se convierte en el desencadenante de determinadas acciones llevadas a cabo por Tomás (que piensa en pedir el divorcio a su mujer Olimpia) y Pascualete, que, empujado por Genaro, da el salto definitivo a cortejarla. Lleva el mismo nombre que su madre, Engracia, solo que a ella se la nombra con un hipocorístico cariñoso, Gracita. En todo caso, etimológicamente Engracia es un nombre propio femenino de origen latino en su variante en español. Procede del latino *Ingratia*, de *in gratia*, “la que está en la gracia (del Señor)”. Por lo tanto es un personaje más bien bondadoso que choca en este Madrid “anarquista” preocupado por el dinero y los ideales políticos. Es por eso por lo que este personaje responde fielmente a su nombre, personaje ingenuo y bondadoso al que es imposible hacerle daño.

De **Emiliano**, Castillo-Puche dice en el prólogo: “¿No es también Emiliano, el dulce Emiliano, bondadoso, pacífico y paciente en medio de su inopia?” (8).

La configuración de este personaje responde categóricamente a su delineación etimológica, que ha quedado recogida a lo largo de este capítulo, puesto que este nombre ya ha sido usado por Castillo-Puche (Emilio ahora lo encontramos en una variante: Emiliano) para designar a una suerte de personajes tocados por el significado etimológico del propio antropónimo y poder trasladar hacia el lector un halo de ternura y simpatía a través de numerosas etopeyas. Así pues, el origen etimológico de Emiliano es Emilio, nombre masculino del gentilicio latino *Aemilius*, de probable origen etrusco. Su significado es “Aquel que es afable y tranquilo” o “Cortés, amable y gracioso”. Un personaje que conserva valores y practica el respeto por la religión. Por eso no soporta el ateísmo de Genaro cuando este afirma: “Desengáñate, Emiliano, a nosotros Dios nos ha nacido muerto” (22). Por otro lado, Emiliano se nos presenta a los ojos de los lectores a través de los pensamientos de Genaro, representando el polo opuesto a este: ¿es el antagonista? Precisamente lo hace cuando se lamenta de la falta de espíritu en estos hombres para poder llevar a cabo una revolución, después de no aceptar la derrota tras la guerra civil española:

El mismo Emiliano ya no era el de antes. (...) El matrimonio había terminado de domesticar a Emiliano. Exactamente como el burrillo de una noria era ahora. (...) Desde luego Emiliano es la repanocha. Menudo arte el del pobre Emiliano, estar encima del andamio y sentir, sin perder el equilibrio, cómo los piojos le suben hasta el cuello y le resbalan hasta el sobaco. Santísimo Emiliano, paciente entre los pacientes, desesperado entre los desesperados; bienaventurado Emiliano; mártir Emiliano, que comes castañas y dices que te gustan mucho, solo para que los críos puedan comer más pan; infeliz Emiliano, que cantas canciones obscenas para distraer la falta de ganas de nada; bendito Emiliano, que no puedes comprarte unas gafas y dices que no quieres ponértelas por no parecer un señorito, y que un día vas a poner el pie en el agujero de cualquier ascensor y te vas a ir al hoyo como yo me llamo Genaro... (42-43).

Por lo que la gran intervención de Emiliano viene dada desde la ternura y confianza que siente por él Genaro:

Se acordó de Emiliano. Si ahora lo viera, Emiliano se quedaría más bobo de lo que corrientemente era. Sin embargo, Genaro lo prefería cien veces a Monolín, Rafa, Sebastián y todos los demás de su antigua célula, que eran para él unos simples espantajos. De Emiliano se acordaba siempre con cierta ternura (69).

Rafaela (la loca) es el nombre femenino de Rafael, nombre masculino de origen hebreo *Rapha-el*. Su significado es “Aquel que Dios ha curado” o “Dios ha sanado”. El arcángel Rafael es el que sanó al patriarca Tobías, razón por la cual es el “santo patrono” de los enfermos y mutilados de guerra. La popularidad de ese nombre se debe al genial representante del Renacimiento, el pintor italiano Rafael Sanzio. Además significa “Dios ha sanado” o como la mayoría lo traduce: “El mejor del mundo” o “Lo mejor del mundo”. En la Biblia (Antiguo Testamento) se dice que el nombre de Rafael significa poder, fuerza, inteligencia, honor y bondad. Los que se llaman así están destinados a ser grandes.

Así pues, este personaje femenino, a cargo de Elena, se levanta como un muro entre Genaro y esta, pues por un lado frena sus impulsos de iniciar una vida en común con Elena:

Ya iba siendo hora de que cogiera a Elena y se la llevara a vivir con él, donde fuera. Pero, como siempre, aquella Rafaela que duraba tanto como el régimen. La loca Rafaela, quiera que no, era un obstáculo serio para casarse. Elena había dicho que nunca la dejaría en un manicomio. Y este contratiempo en cierto modo iba siendo el pretexto de Genaro para dilatar su compromiso de matrimonio. Sin darse cuenta apenas, Genaro en este aspecto se había hecho cobarde y cínico. Cuando no podía más se aprovechaba de Elena y a otra cosa (416-417).

Por otro lado, su presencia siempre le atormenta con el recuerdo de la muerte de su padre y la duda e incertidumbre de si fue un total cobarde o no y, por otro lado, esto lo determina y le hace ser a él mismo un indeciso, siendo “la loca Rafaela” ese eslabón entre el pasado (guerra civil) y el presente (Dictadura) y que de alguna manera va curando las heridas de Genaro cada vez que está delante de él:

Al marido de la loca Rafaela lo habían fusilado en el mismo grupo en que tendría que ser fusilado el padre de Genaro si no hubiera tenido la ocurrencia de colgarse la noche anterior de los barrotes de su celda. La loca le recordaba por eso a Genaro un tema al que no quería volver pero al que siempre volvía para salir sin respuesta. ¿Habían comprendido los compañeros la actitud de su padre? Al no verlo en el pelotón aquella madrugada lo creyeron quizá vendido al enemigo? ¿Llegaron a enterarse de la verdad y supieron ellos los motivos? ¿Fue el de su padre un acto de valentía o de cobardía? (372).

Miguelín, antropónimo en diminutivo cariñoso de Miguel, es un nombre masculino de origen hebreo. Se trata de otro antropónimo ya usado por Castillo-Puche en *Ev*. Es el arcángel mayor de los ángeles en la tradición cristiana. Toma la misión de “mensajero” en el plan cruzado por *El Penca* y al mismo tiempo es un personaje que se halla a ambos lados, con la organización y con Genaro. Sabe y por tanto tiene valor en la acción de la novela y siembra de dudas la caracterización de Tomás “como protector”, ¿acaso no sería Tomás un elemento más de la organización que quería liquidar a Genaro por su incursión en el mundo de los americanos y por lo tanto de la burguesía y estaba compinchado con *El Penca*? Y ¿por qué nadie prestaba atención a la ausencia de este?:

Entre todos los presentes y ausentes, quien más intensamente había comenzado a vivir el drama era Miguelín. Miguelín, “el dulce Miguelín, el fiel Miguelín”, como Genaro le hubiera llamado, de poder hablar, era el que más sabía, pero también el que más callaba. Todo el pecho de Miguelín era un inmenso sollozo, pero su rostro conejil e irónico permanecía mudo y asombrado. Aquello, con toda seguridad, se iba a enredar. El *Penca* no iba a aparecer, puesto que ya no había aparecido por el almacén. Tampoco el negro Tomás aparecía por ninguna parte ni tenía su coche aparcado por allí. ¿Por qué habría caído Genaro, el que menos lo merecía? ¿Y por qué él tenía que estar enterado de *aquello* y sin poder abrir la boca, ni para bueno ni para malo? (...) Lo que más extrañaba a Miguelín era que nadie relacionara lo de Genaro con la ausencia de Muñoz, alias, el *Penca*. Al parecer ni siquiera se habían dado cuenta de que había faltado al trabajo. Pero ya se darían... (474).

Por lo tanto, un personaje que lo sabe todo, pero deja transcurrir los acontecimientos.

--*Oro blanco* (1963).

Chemari es un nombre propio masculino de origen español, habitualmente considerado único en lugar de dos nombres separados: José María. Deriva de la combinación de los nombres españoles de los padres de Jesús, San José y la Virgen María. Coloquialmente, José María se acorta en España como José Mari o Josema, o también, por el hipocorístico Chema o Chemari. José (“Dios acrecentará”), 19-III. María (“excelsa”), 18-IX.

Este vasco es el protagonista de la novela *Ob*, en la que inicia la aventura de abandonar su tierra buscando un futuro más afortunado en tierras americanas en el oficio de pastor, amparado por su primo Esteban. Esta aventura no cuenta con la aprobación de su madre y además Chemari se encuentra en una situación complicada con respecto a detectar quién será su verdadero amigo y compañero en esta aventura profesional y vital, dado que es el primo de Esteban, “que ya es más americano que vasco” (18) y vive en América (la ciudad de Boise, capital del Estado de Idaho, donde viven numerosos vascos de otras generaciones que iniciaron este viaje y se asentaron allí definitivamente) y está bien situado. Por ello, Chemari está condicionado a esta relación familiar puesto que los demás tratan de llevarse bien con él. Por ejemplo Chaume, “acaso porque ha pensado que el tener un primo en las oficinas de la Compañía es una buena alianza” (18), “todos o casi todos consideran a Chemari un enchufado” (66). Por otra parte, la condición de Chaume de no ser vasco íntegramente será un elemento que altere la relación con Chemari: “A mí lo que más me envenena la sangre es que Chaume no es vasco” (355); por lo tanto, por encima de todo, para Chemari está el orgullo de ser vasco, que para él es equivalente a trabajador y honrado. En última instancia, descubre la traición de Chaume cuando este está vendiendo ovejas a los peones de mister Link: “¡Un pastor vasco convertido en traidor y ladrón! (367).

Chemari es íntegramente vasco y cristiano, tanto en sus acciones como pensamientos, en los que, entre otras cosas, siempre reza y hace promesas: “—Yo, Señor, prometo que me casaré con Maribelcha, allá en mi pueblo, y que viviré para siempre como cristiano, si yo y mi rebaño salimos de esta (...). Mientras orina reza un *Padrenuestro*” (419). Por lo tanto responde al significado etimológico de su nombre.

Por fin cumple su promesa y regresa a su aldea pasado un año, cuando ha cumplido su misión con el rebaño encomendado. El viaje de vuelta está cargado de recuerdos, rezos y

promesas por cumplir, sobre todo si logran aterrizar bien, puesto que este es el final abierto de la novela.

En torno a Chemari giran cuatro mujeres:

Su madre: “Es su madre un tipo enjuto y adusto de mujer vasca” (19). También le augura el futuro: “Soy tu madre y te conozco. Tú no sirves para eso” (20). Esta mujer viene caracterizada por vestir de negro y aunque tiene pocas apariciones sí son lo suficientemente fuertes para mostrar su influencia en el protagonista, de la misma manera que lo fue la madre de Castillo-Puche en su vida.

Su hermana **Rosa** “es ya algo mayor. Pesa sobre ella la tristeza de la muchacha de aldea que no se ha casado. –¿Te irás por fin? –pregunta a su hermano. –Claro que me iré. Ella sonríe. Es como si a ella, a pesar del disgusto de la separación, le tocase algo en la aventura” (20). No se ha casado pero, una vez que Chemari se encuentra en Idaho, inicia una relación con Juanchu, el de la herrería; según le cuenta en una carta Maribelcha y ante esta noticia, Chemari “sintió rabia porque su hermana pudiera casarse” (318). Igualmente responde al comportamiento que le atribuye su antropónimo, como se ha visto en otras novelas de Castillo-Puche.

Maribelcha es la novia de Chemari que se queda en la aldea. Es el nombre de la protagonista de un cuento de Baroja, un cuento navideño publicado en la primera obra de este, *Vidas sombrías*. La principal y única relación que tiene el cuento con la Navidad es que la protagonista nació el día de Reyes. El título hace referencia al nombre de Mari Belcha, la protagonista, una niña apodada así por el día en el que nació. “Belcha” en euskera significa negra y quizás quiere hacer referencia al rey negro, Baltasar, por lo que toma el apodo “María la Negra”. De ella se sabe que es muy menuda, de piel muy blanca y pelo rubio, y es muy tímida.

En la novela castillopucheana, Maribelcha es la novia del protagonista que no entiende y no quiere entender, como la madre de este, por qué se marcha a EE. UU. a desempeñar ese trabajo de pastor. Físicamente es “una muchacha medio rubia, de ojos azules, con aire soñador. Se ve que está enamorada de Chemari. Él se muestra algo reservado. –Si me quieres no te irías. –Justamente porque te quiero me voy” (23).

Maribelcha será también el nombre elegido por Chemari para una de las ovejas del rebaño que atenderá en Idaho: “La *Maribelcha* se había ganado desde el primer momento las preferencias de Chemari. Era una cordera hermosa, dócil y tenía un lunar redondo entre las dos orejas. Le gustaba rozarse contra las piernas del pastor mientras balaba dulcemente” (181). Además, Maribelcha es para Chemari “una mujer como había sido su madre, como todas las de la aldea. Pero más guapa que ninguna, eso sí. Y que le quería de verdad...” (453).

Por lo tanto, parece que Castillo-Puche hace un pequeño homenaje a Baroja con la elección de este antropónimo femenino, ya que tenía un cuento titulado con el mismo nombre, y con el ambiente vasco de la novela, además de la alusión a Andra Mari de Begoña, “Nuestra Señora de Begoña”, patrona de Vizcaya (Begoña se interpreta como Begoña, nombre femenino de origen vasco, etimológicamente *Beg-oïn-a*, que significa “lugar dominante en la colina”, en alusión a la situación geográfica del santuario de Santa María de Begoña).

Esteban es su primo y el enlace en Idaho. Se trata de un nombre masculino de origen griego, *Stephanos*, cuyo significado es “Aquel que es laureado y victorioso”.

Es un tipo desenvuelto y casi brillante. Se le notan los rasgos del vasco, aunque un poco apagados por este ajetreo constante de jefe de relaciones públicas o algo parecido. Si fuera más sereno y menos aparatoso, podría pasar por un hombre con verdaderas dotes de mando. (...) Tiene habilidad para sonreír, hablar con todos, hacerse obedecer y dar a cada cual lo suyo.

Chemari está asombrado de la disposición y simpatía de su primo. Pero por dentro no para de decirse: “Este no volverá, este ya no vuelve, este se quedará aquí para siempre...” Este solo pensamiento le hace sentir cierta repugnancia hacia Esteban. Adivina que para alcanzar el puesto que ha alcanzado habrá tenido que arrastrarse y claudicar. El entusiasmo con que Esteban mira a la ciudad de Boise y sus gentes indica claramente que está, si no comprado, sí seducido por todo lo americano. (...) Es ya otra persona (44).

Por ello, Esteban ha salido victorioso en Boise, donde viven unos 2000 vascos, como se recoge en la página 57, y esto, lo vasco, es sinónimo de “integridad” (63).

Chaume es un nombre catalán, no es vasco. Es una deformación valenciana del apellido Jaume (Jaime): nombre masculino de origen bíblico, versión de Jacob, *ya'agob* en hebreo; en latín *jacobus* hasta llegar al provenzal *jacme* y en su uso frecuente se transformó en *Jaime* o *Jacme*. Su significado es “Aquel al que Dios recompensará” o “Aquel que sigue a Dios”. Se trata de un antropónimo usado ya por Castillo-Puche en la novela juvenil *Epl*. En consecuencia, Chaume no es un completo vasco, siendo su madre vasca pero su padre no, como se describe en la página 19.

Es, más que amigo, compañero, el más apegado a Chemari porque busca el apoyo de su primo Esteban. Por lo tanto no lo aprecia sino que lo utiliza. Ha iniciado el mismo viaje que Chemari pero buscando el triunfo y el “oro blanco”, trata de enriquecerse a costa de lo que sea. Así lo percibe Chemari:

De rato en rato Chemari mira profundamente a Chaume y se pregunta: ¿Será posible que quien triunfe con el tiempo sea este y no yo? Es posible. Tiene la ambición en los ojos, en la punta de los dedos, en el alma. Aunque sea mi ayudante, este Chaume viene a triunfar, a costa de lo que sea... (69)

E incluso, a lo largo de toda la novela, este punto de desconfianza será el motivo que irá trenzando la trama y servirá como elemento premonitorio que calará en el lector para aventurar el futuro desenlace, por ejemplo en la página 205. Llegado el momento, las suposiciones pasan a convertirse en confirmaciones: “Una cosa es clara: Chaume no se conduce con lealtad. Chaume esconde algo (235).

Por lo tanto, Castillo-Puche vuelve a elegir este antropónimo ahora no en la versión castellana sino en la valenciana-catalana, quizás para velar o matizar la carga semántica de su etimología, o sea, si Jaime significa “Aquel al que Dios recompensará” o “Aquel que sigue a Dios”, ahora Chaume significa o viene a significar “Aquel que sigue al oro blanco, al dinero”, “Aquel al que Dios recompensará con la suerte truncada o con la muerte, muerte como castigo: enterrado entre el fango”, sobre todo por haber faltado a los valores de lealtad, compañerismo, honestidad.

Realmente es el antagonista de Chemari: “Mirando y observando atentamente a Chaume, Chemari piensa que no le gusta el tipo, quizás porque parece muy poco vasco. Sin embargo, como Chemari es elementalmente bueno y confiado, piensa que todo esto son aprensiones suyas...” (100). Como de la misma manera son antagonistas los perros que eligen para llevar a cabo sus labores de pastoreo. El de Chaume “es un perrazo soberbio. Marrón con pintas casi negras. Es un perro huraño, fiero” (125) y el de Chemari, elegido por un niño, “al parecer tiene una presencia menos altiva que el de Chaume, es incluso más pequeño y hasta tiene una apariencia de perro confiado y tranquilo. El perro mira con gratitud a Chemari y lame las manos del muchacho mientras lo acaricia” (126).

Los nombres de los perros también son muy característicos. Chemari elige un acrónimo con dos adjetivos para denominar a su perro Rale: “*Ra* por *Rápido*, *le* por *Leal*” (142). Y su fuerza de antagonista se muestra también en el trabajo de pastoreo y en la actitud hacia al ganado, pues mientras Chemari necesita ganarse la confianza de, por lo menos, algunas de las ovejas, y por ello las pone nombre. En cambio, “para Chaume el ganado no era más que una masa pestilente de cuerpos obstinados y torpes rodeados de lana. Y aparte de esto, un pretexto para ganar dinero” (182). Por lo tanto, incluso el carácter de los perros es semejante al carácter de los pastores. El de Chemari cambiará cuando su perro Rale aparezca muerto: “el perro tiene un tiro en la cabeza” (322), y en su lugar tendrá por compañero a otro perro que le regaló su primo y el nombre que elige para este es *Demonio*.

El final de Chaume confirma el vaticinio inicial de Ignacio, y no es otro que desaparecer tragado por la misma tierra, más aun, por el fango, después de llevar a cabo su traición y después de una huida de Chemari:

Porque Chaume, queriendo escaparse de la cada vez más cercana presencia de sus perseguidores, tuerce hacia unos montículos cubiertos de matorrales que descubre a su izquierda. Entonces se hunde cada vez más. Se le ve hacer esfuerzos enormes por levantar los pies. Se le ve mirar angustiosamente en todas direcciones. Chemari y el viejo están paralizados de terror. Chaume se hunde sin remedio. Cada esfuerzo que hace por salirse de la masa viscosa, solo sirve para hundirle más. Los dos pastores ven, horrorizados, cómo el cuerpo de Chaume desaparece entre gritos y braceos espantosos (373).

La situación se repetirá con su perro, cuando después de echar de menos e intuir su desgracia, acude al mismo lugar donde Chaume se hundió: “Llega un momento en que el perro de Chaume se hunde en la masa movediza y maloliente” (398). Es la recompensa que recibió Chaume: pagar con su vida, con una muerte horrible, su deslealtad y avaricia.

Ignacio es el viejo pastor vasco al que sustituyen Chaume y Chemari. Al verlos tan jóvenes se siente melancólico y se acuerda de sí mismo cuando llegó a Idaho con la intención de regresar a su tierra pronto y, finalmente, sigue ahí todavía. Al conocerlos les augura, en cierta manera, el futuro.

Ignacio proviene de la forma latina *Ignatius*, formada a partir de *ignis*, que significa “fuego”. *Ignatius* vendría a significar, por tanto, “inflamado”, “portador de fuego”; porque realmente es eso lo que fue san Ignacio de Loyola, un volcán del que salieron ríos de fuego vivificador. De la misma manera Ignacio les ilumina su futuro: “—Uno tiene vista en esto de quién sirve y quién no sirve para una cosa. Se ve en seguida. Tú durarás poco aquí —dice dirigiéndose a Chaume” (160). En cambio, cuando observa a Chemari:

Aunque vea en él rasgos de melancolía, Chemari parece fuerte y bueno. Es hombre de buena pasta. (...) El viejo no se equivoca: si aquel pastor no es víctima de alguna mala pasada del destino, muy bien pudiera llegar a jefe de todos los pastores vascos del Oeste americano. A pesar de que sus ojos parecen cándidos y casi infantiles, se ve que será mano dura si llega el momento... (163).

Esther es la hermana de la novia de Esteban, Lucy, cuya caracterización es antagónica con respecto a Esther: “Sin quererlo también Chemari compara a las dos hermanas. El pecho erguido, brioso de Lucy contrasta con el aire melancólico y un tanto quebradizo de Esther” (337). Su traducción al español es Lucía, cuyo origen etimológico proviene del latín *Lucius*, derivado de *lux* (luz). Lucy siempre es apreciada por su aspecto físico: “Desde luego, mujeres con unas piernas tan largas, unos muslos tan bien modelados, unos pechos tan firmes y unas cinturas tan flexibles no las hay en su aldea, ni tampoco en los pueblos vecinos de Francia” (337).

Las dos hermanas son hijas de un terrateniente, míster Link. Esther se encapricha de Chemari: “a Esther le gusta la tosquedad y al mismo tiempo delicadeza del pastor” (278). Por su parte, en Chemari va creciendo también cierta admiración por esta mujer: “Esa Esther, que habla como un pájaro, te he de decir que está como un tren. ¿He dicho como un tren? Pues no, está como un barco, como uno de aquellos barquitos que se acercan a la salida del Bidasoa...” (305). O sea, que este personaje femenino brilla como una estrella haciendo honor a la carga semántica de su nombre: Ester, nombre femenino de raíz *Stara* (Persa), deriva de *Istar*, nombre de una diosa de los babilonios, y para los asirios es la diosa de la fertilidad y reina del firmamento. Ester significa “astro, estrella” o “Aquella que brilla como una estrella”. Así, las apreciaciones que percibimos de Esther por parte del narrador, como pensamientos de Chemari, son más poéticas y melancólicas: “El viento sacude graciosamente el pañuelo anudado a la cabeza de Esther. Aquel viento triste que vaga como una pesadilla por las yermas praderas solo por estar rozando a aquella mujer ya parece un viento gallardo y acariciador” (337).

Míster Link es el que posee más tierras en Idaho y es el padre de la novia de Esteban y de Esther: “Es un tipo rechoncho, coloradote, de ojos claros, elegantón y pretencioso. Cuando le presentan a Chemari le mira por encima del hombro, y le hace poco caso” (275).

Es, a pesar de este aspecto y de esta actitud, el enlace que ha necesitado Esteban para incorporarse en la vida americana:

Esteban siente por Mr. Link tanta admiración como miedo, un miedo cargado de respeto, un miedo colmado de gratitud. Por Mr. Link él prosperó en la Compañía y en ningún momento se opuso, sino más bien todo lo contrario, al noviazgo de su hija. Por él, Esteban ha pasado de pastor y de extranjero a casi ciudadano americano brillante. Y su verdadero porvenir no ha comenzado todavía (296).

Por lo tanto, este personaje con nombre inglés es el enlace de los vascos recién llegados como pastores a Idaho para permanecer y para progresar, el que contribuye a la americanización del pastor vasco y representa a esa clase social que se hace con dinero y cada vez quiere más. *Link*, traducido al castellano es “enlace”.

--“Trilogía el Cíngulo”, inacabada y compuesta por *Como ovejas al matadero* (1971) y *Jeremías el anarquista* (1975).

--*Como ovejas al matadero* (1971).

Cuatro seminaristas van a ser ordenados sacerdotes y cada uno de ellos presenta una visión crítica tanto de la preparación como de la propia religión católica. Uno de ellos adquirirá el papel de protagonista: Alfredo. Se trata de un nombre de origen germánico ya usado por Castillo-Puche en *EpmP* para caracterizar a un buen amigo y guía de Pascualico.

En la novela que nos ocupa, Castillo-Puche parece disentir en cuanto a la caracterización de Alfredo “seminarista” de acuerdo con el origen etimológico que he recogido más arriba, e inclinarse por un significado algo opuesto a lo que le pudiera determinar la elección de su nombre. El seminarista Alfredo de *Com* pretende ser gobernante y noble protector de sí mismo y de sus impulsos pero ¿pacífico? Quizás sí, pues inicia esa batalla contra sus propios impulsos que culmina en una descomunal imagen grotesca a la que se somete, la imagen de un enorme falo al que se siente adherido y dominado por él. Por lo tanto, sí hace honor su caracterización al nombre etimológico que lo conforma, pues en última instancia, Alfredo seminarista no es más que un noble protector y gobernante de sí mismo, pero que acaba sucumbiendo a ese gran impulso natural, al sexo, al goce de sí mismo mediante la masturbación de manera sarcástica: érase un hombre a un falo pegado. Este impulso que lo controla y lo somete ha sido un largo camino repleto de numerosas caídas de las que pretende siempre levantarse:

Qué tiranía insufrible, otra vez las ganas de vomitar, y sobre todo, qué sima pútrida, delatadora. Podía formar un canalillo. (...) Al principio había una cierta prisa que se hizo sabia, y todavía al confesarlo era la culpa tanta sorpresa como el perdón, pero el camino había sido muy largo, y recorriendo sitios: (...) Cada vez con más miedo y hasta con más vergüenza, confesiones en seco y con jabón, apremios afrentosos, promesas hasta macabras, y siempre sobrenadando el líquido obsceno, (...) hasta aceptar como salud la caída sabiendo que siempre sería más fuerte la voluntad de ascenso, o al menos esperándolo. (...) Porque de cada obstinado maniobrar contra sí mismo, como el suicida, siempre había sacado una voluntad última de no ahogarse en sus propias inmundicias. Y lo que le había costado liberarse de la locura, de aquella locura monstruosa de miembro inagotable por insaciable (26-27).

Estos impulsos y sensaciones no cesan a lo largo de todo el acto de ordenación de los cuatro seminaristas. Se van intensificando hasta que llega a vociferar a los obispos y termina ingresado en un sanatorio mental. Definitivamente Alfredo ha perdido la batalla, no ha podido domeñar su apetito sexual y se ha convertido en una verdadera bestia por la vía de la locura:

Alfredo, tumbado en medio de la celda de observación –como se llamaba–, seguía a su vez observando, contemplando, casi se podría decir que adorando, puede ser también que exorcizando paroxísticamente, aquella caña de tentación y de castigo, que él examinaba minuciosamente, sacudiéndola, golpeándola, mientras lanzaba aquellos gemidos y resoplidos que participaban del gruñir de la cuadra y de la sublimación del mártir, en una secuencia de lamentos, exclamaciones, gritos, hasta que al final sonaba estremecedora su risa, una risa que concluía en ayes prolongados, que parecían de broma algún instante, pero que acababan en llanto desolado. (...) La bestialidad seguía en su más potente furor. Alfredo, mirando con todo cuidado la verga alzada, se iba retorciendo por el suelo como el toro al que le está haciendo falta el rejón

inmisericorde, y sequía apretando fuertemente, maltratándolo, aquel martillo de placer y de dolor, aquella pértiga de vida y de muerte, aquel garrote de mando y de esclavitud (283-285).

El cingulo, que es el nombre de la trilogía a la que pertenece esta novela, es lo que a él se le ha desatado en los momentos previos a su ordenación, y por lo tanto es un símbolo de su caracterización, pues este elemento representa la castidad del sacerdote y siempre debe ir bien atado y bien visible...: “Nada menos que se le había soltado el cingulo, el símbolo preciado del sacerdocio. (...) Y una nube de tristeza le cegó los ojos” (25).

Este personaje tiene cierto parecido con el Enrique de *Sc*, pues los dos son seminaristas, más que por propia vocación, por los deseos implacables de una madre deseosa de ello. Se sienten atraídos hacia los impulsos sexuales: Enrique más bien a compartirlos con una mujer, mientras que Alfredo se siente dominado por la masturbación. El fuego como símbolo destructivo se halla en las dos novelas: en *Sc* se trata de un incendio real y físico en la ciudad de Santander, justo cuando Enrique ha salido del seminario con un pretexto para culminar su relación con una mujer; mientras que en *Com* es un fuego interno, llama viva que quema el interior de Alfredo y al que no se puede sustraer: “Pero el fuego externo no era para Alfredo más que una furia desatada de aquel otro fuego que se hacía líquido obsceno en la palma de las manos” (44).

Y para establecer similitudes con otros protagonistas castillopucheanos, Alfredo tiene una hermana, también llamada Rosa.

Fulgencio es nombre masculino de origen latino, *Fulgen-tius*. Su significado es “Aquel que está refulgente o reluciente” o “Aquel que brilla o resplandece”. Las aspiraciones de este personaje-seminarista tienen que ver con un compromiso reformador en cuanto a la manera de entender la propia religión católica, que según piensa podría modificarse si se atendiera a la propia reforma del apostolado.

Le atraía y reclamaba el mundo moderno de la emancipación y de la redención social, pero comprendía que el seminario no los había preparado ni los había podido preparar para esta lucha desigual y cruel. Más que el apostolado mismo como fuente de acción misionera, había que ir a la fuente de acción de todo apostolado para dirigirlo, encauzarlo y explotarlo según las exigencias modernas. Aunque lo sacerdotal sería pedir la parroquia más pequeña y abandonada, lo mismo daba que fuera en la sierra que a la orilla del mar, aunque esto incluso humanamente sería el ideal para concertar la propia paz con el mundo, Fulgencio estaba por inclinarse al origen educador de todo apostolado y ofrecerse como profesor del seminario en alguna asignatura que recogiera las preocupaciones de la época de un modo actual y operante. Pero tal petición o sugerencia sería tomada como el colmo de la pedertería y acaso los mismos compañeros viesan en ello un modo de escabullirse de la cura de almas al amparo de sus padrinos, los duques de S. La envidia en el seminario hacía estragos. Lo mejor sería callarse y obedecer y recibir lo que cayera como llovido del cielo. Lo que fuera terminaría llevándole al encuentro del hombre necesitado de Dios y del mensaje de Cristo a través de su Iglesia. Pero, qué poco preparada estaba la Iglesia para esta misión que se había convertido en lucha. Fulgencio pensaba con rabiosa caridad en sus propios padrinos y acaso el primer milagro de su palabra y de su gracia sacerdotal tendría que ser el de trastocarles un poco la cabeza y el corazón para que aprendieran en qué consistía la caridad según el Evangelio (76-77).

Por lo tanto, es el seminarista que quiere resplandecer y brillar, aquel que encarnaría un nuevo sentido para la religión católica sustentado en el valor de entender la religión desde la “verdadera caridad” y el espíritu crítico y reformador del apostolado.

Cosme es un antropónimo ya utilizado por Castillo-Puche en *Hp*, atribuido al hijo que venga a sus padres matando. El antropónimo “Cosme” tiene un origen griego, *kosmetes*. Su significado es “Aquel pulido y arreglado” o “Aquel que es justo”. Si anteriormente el autor había jugado con la carga semántica de “aquel que es justo”, ahora, en *Com*, parece inclinarse más al juego metafórico de “aquel pulido y arreglado”, obsesionado con asuntos externos, que tienen que ver con su apariencia y la de los demás; con sus propios deseos y el disfrute de estos sin necesidad de llegar a consumarlos:

Para Cosme todo resultaba fácil. Tenía el convencimiento de que, aunque lo mandaran de prueba unos meses a una parroquia perdida en el monte o en la huerta, él muy pronto concluiría a caballo entre el palacio episcopal y el seminario. Ya antes de abandonar el seminario había cumplido con todos los oficios de papeleo, procuraduría y tienda, secretaría y chismes de toda índole, hasta el punto de que se había hecho poco menos que imprescindible para toda clase de servicios y recados. La suavidad, secreto y morosidad de Cosme para cultivar la vanidad de los personajes de la curia y a la vez de los superiores del seminario, eran infalibles. Cosme, sin preocuparse de más, sabía muy bien que su caso estaba resuelto y que muy pronto continuaría confitando en la capital el pastel que había comenzado a cocinar en el seminario. Así se cumpliría el sueño de su madre y hermanas. Cosme, blando, dulzón, exageradamente devoto, habilidoso en toda clase de menesteres, acaso pronto sería la llave de la despensa del seminario si no se encargaba también de la cocina de palacio que, últimamente, con el estreno de las monjas, dejaba mucho que desear. (...)

Cosme no quería mirar hacia dentro, nunca había querido mirar. Su vocación era un balanceo ingrátido entre el lindo jardín de las criaturas que reclamaban mimo y el ascético erial donde crecía la virtud como un sañudo cardo. Cosme, con su tendencia a la gordura sonrosada y al dulce sonreír, lo cierto es que se inclinaba pegajosamente hacia los adolescentes, y toda su ciencia en el seminario había consistido en disimularse a sí mismo, y por supuesto a los demás, esta pervertida proclividad, esta querencia irreprimible hacia los retoños de la virilidad. El hecho de que él se contuviera, se apartara del peligro, a veces no era tanto virtud como goce bastardo y voluptuosa morbosidad (77-78).

Estaba deseando echar una mirada al coro. Seguro que en la punta de la reja estaba **Camilín** (Camilo, nombre masculino de origen hebreo, *Kadmel*, que significa “Aquel que es el mensajero de Dios” o bien su derivación del griego *Kadmilos*, que significa “nacido de justas bodas”) con aquella incommovible belleza de ángel escapado de un lienzo clásico: “El hombre era más puro, más perfecto y más bello cien veces que la mujer y por la mujer llegaron al mundo las tentaciones que cuestan dolores y sangre” (79).

Cosme representa todos los vicios ocultos de los representantes de la religión católica. En él se dan los siete pecados capitales: gula, soberbia, lujuria, pereza, ira, envidia, avaricia y además misoginia. Por ello, este personaje está en el punto de mira de Castillo-Puche y su caracterización se hace extensible a todos aquellos miembros de la institución religiosa que con sus actuaciones ensucian el sentido real y auténtico de la religión cristiana y que ya veíamos esbozado en el hermano Noli de *Sc*.

Ramiro es un nombre masculino de origen germánico, *Radamir*, cuyo significado es “Aquel que es famoso” o “Aquel que da consejo ilustre”. Ramiro es un nombre que llevaron los

reyes de León y de Aragón. Este seminarista, a punto de ser ordenado sacerdote, procede de una familia adinerada en la que su padre es un descreído. Para Ramiro esto no es ni siquiera un inconveniente, sino que los verdaderos inconvenientes son su madre y sus hermanas, que representan la dominación de un destino.

Por encima de todo, Ramiro quiere proclamar el Evangelio en los lugares más desfavorecidos, nunca buscando su propio bienestar, sino su sacrificio personal. De esta manera “su consejo será siempre ilustre”:

Ramiro pensaba que su mayor dificultad la encontraría siempre entre los suyos, no con su padre, un descreído que presumía además de ello, sino con su madre y hermanas, que pensaban dirigir y administrar su apostolado. Pero aunque intervinieran con el obispo, él no se inclinaría por ningún cargo de favor. Su deseo era solicitar voluntariamente aquellos puestos de los que todos venían huyendo, como la zona minera de la Unión, los obreros metalúrgicos de la Constructora de Cartagena o el campesinado de Jumilla o Yecla. Quería entregarse al proletariado en cualquiera de sus formas y le interesaban las fábricas y las Casas del Pueblo más que las cofradías y las congregaciones piadosas. No es que soñara con el martirio, pero comprendía que no hay sacerdocio real y verdadero sin sacrificio personal, sin renuncia a la propia seguridad y comodidad. Había que saber lo que es el reparto de un sueldo, incluso el no reparto de ningún sueldo en las épocas de brazos caídos o cierre transitorio. Seguramente cada bienaventuranza tenía o había tenido e incluso podría llegar a tener su hora, pero la de este momento era la bienaventuranza de los “que tienen hambre y sed de justicia (76).

Ramiro y Fulgencio representan el futuro esperanzador de una nueva religión católica, acaso la Nueva Teología de la Liberación, Ramiro en la faceta de entrega, “No hay sacerdocio real y verdadero sin sacrificio personal” (76), y Fulgencio en su faceta de educador y con la misión de preparar a los nuevos sacerdotes: “qué poco preparada estaba la Iglesia para esta misión que se había convertido en lucha” (77). Por lo tanto, sus aspiraciones vienen a concretar las futuras reformas del Concilio Vaticano II, como la erradicación de las sotanas comentada en la página 114. Mientras, Cosme representa todos y cada uno de los vicios enquistados de la religión católica y su institución: “viviría a caballo entre el palacio episcopal y el seminario (...) para cultivar la vanidad de los personajes de la curia” (77-78); así como Alfredo representa el pecado de fondo de los ministros religiosos: el sexo frente a la castidad, la prohibición conduce a la locura...

--*Jeremías el anarquista* (1975). *Jeremías (Yahvé levanta)*, 1-V.

Es la segunda entrega de esta trilogía inacabada de Castillo-Puche. Igual que en la novela anterior, el peso de los representantes católicos será indiscutible, al igual que personajes de *Com* tendrán una continuidad en el devenir de la acción de esta nueva obra. Por otro lado, con esta novela Castillo-Puche parece hacer un guiño a la cervantina *Don Quijote de La Mancha*, incrustando dentro de la trama principal otra narración: la propia de Ramiro (en letra cursiva). El protagonista es **Jeremías**, que tiene como misión acabar con el sentido arcaico de su religión buscando otro con un valor esperanzador. Sus lamentaciones, tras ser recluido en la cárcel, recorrerán toda la novela, de ahí los paralelismos con el Jeremías bíblico, que tantos artistas han plasmado en sus cuadros: Miguel Ángel, Rembrandt...

Pocas personalidades del Antiguo Testamento nos resultan tan conocidas y próximas como el profeta Jeremías. A Jeremías lo conocemos a través de los relatos, de las confesiones en

las que se desahoga con Dios, por sus irrupciones líricas en la retórica de la predicación. Comparado con el “clásico” Isaías, lo llamaríamos “romántico”. Como sus escritos (36, 23), Jeremías es el “profeta quemado”.

Su predicación es antipática y sus consignas impopulares. En su actuación va de fracaso en fracaso; su vocación llega a hacerse intolerable, necesitando la consolación de Dios. Se siente desgarrado entre la nostalgia de los oráculos de promesa y la presencia de los oráculos de amenaza que Dios le impone; entre la solidaridad a su pueblo, que lo empuja a la intercesión, y la Palabra del Señor, que le ordena apartarse y no interceder; entre la obediencia a la misión divina y la empatía con su pueblo. Con ojos lúcidos de profeta, contempla el fracaso sistemático de toda su vida y actividad, hasta hacerle exclamar en un arrebato de desesperación: “ ¡Maldito el día en que nací!... ¿Por qué salí del vientre para pasar trabajos y penas y acabar mis días derrotado?” (20,14.18).

Nuestro profeta es como un anti-Moisés. Se le prohíbe interceder. Tiene que abandonar la tierra y marchar forzado a Egipto, donde seis años después muere asesinado a manos de sus propios compatriotas. De su muerte trágica se salva un libro, y en ese libro pervive la personalidad de Jeremías con un vigor excepcional. Su vida y pasión parecen en muchos aspectos una anticipación de la de Cristo.

Jeremías “el anarquista” viene caracterizado por este apodo, que es simplemente un ideario político que le mueve: “Para mí no hay ni habrá más que una senda segura y bienhechora, el anarquismo, un anarquismo destructor y creador al mismo tiempo, soñador y todo lo cuerdo posible, pero un anarquismo de acción” (253).

Este protagonista se asemeja al bíblico en sus lamentaciones en cuanto al destino encomendado. Al fin y al cabo, toda la carta-diario que escribe, dando forma a la novela, no es más que una lamentación o un desahogo. Tanto su final como su muerte son similares a la del profeta: muere de una manera trágica y se salvan sus escritos. Así pues, este protagonista viene caracterizado más que por la carga semántica del origen etimológico del antropónimo Jeremías, que procede del hebreo *יהירמיה* y significa “exaltación de Dios”, por el valor o actuación del Jeremías profeta bíblico. Como su epónimo, caracterizado por sus lamentaciones, *El Libro de Jeremías* contiene las profecías dirigidas al pueblo de Judá y a las naciones paganas, así como datos biográficos del propio Jeremías atribuidos en parte a su discípulo Baruc, que describen los sufrimientos del profeta y la ruina de Jerusalén. “Va, o vas, a llorar más que Jeremías”, frase coloquial para pronosticar o desear el sufrimiento a alguien (por lo que se dice que Jeremías lloró en sus *Lamentaciones*). De la misma manera, nuestro Jeremías, apodado “El anarquista” por su ideario político, a través de la escritura configura su propio Libro de las Lamentaciones. En él reflexiona y llora por su situación, y será Susan la que haga de discípulo de este Jeremías del siglo XX, pues dará publicidad a sus escritos biográficos, como lo hizo Baruc con el Jeremías bíblico:

Jeremías era un perseguido político y un reformador visionario para su pueblo, pero nunca un hombre malo ni de intenciones malvadas. (...) Un alma soñadora por un mundo nuevo y mejor. Tampoco quisiera que el sincero Jeremías quedara ante los demás, sobre todo ante su pueblo, como un ser turbio y mezclado en cosas que no eran de su inquietud, una inquietud sana y llena de humanidad. Jeremías tuvo mala suerte y no se merecía nada de lo que le ha tocado vivir y menos esa muerte infame (419-420).

El protagonista de esta novela es también un profeta que cree en un ideal con una misión que cumplir. Se trata de un ideal centrado en cambiar la manera de entender la religión cristiana y, sobre todo, la actuación de sus ministros. Forma parte de una operación que se quiere llevar a cabo para terminar con la vida de monseñor (aunque él entendía que únicamente sería un secuestro aéreo) y así publicitar que la alta alcurnia del Vaticano está aliada con los gobernantes de la ONU y no son capaces de denunciar ninguna injusticia social, sino simplemente buscan su bienestar personal y social. Sin embargo, él es el sacrificado y el engañado en esta operación:

El proyecto Z presuponía no solo el cambio de ruta de un avión sino el secuestro de determinada persona hacia cierto sitio, operación que se haría en pleno vuelo. No se trataba de una aventura improvisada (...). Yo ya tenía redactado el mensaje que esa misma tarde, cuando todo estuviera en marcha, haría llegar a todos los medios de comunicación de Nueva York, hablando del viajero raptado a bordo (...), pues de lo que se trataba era de poner en evidencia el papel de indiferencia, cobardía y culpabilidad que el Vaticano, por medio de su representante en la UN, estaba mostrando en los casos más flagrantes de injusticia internacional (314).

Susan Roberts. Se trata de un nombre inglés cuyo correspondiente español es Susana: nombre femenino de origen hebreo *Shushannah*, de *Shus* (lirio blanco, azucena) y de *hannah* (gracia). Su significado es “Aquella que es casta y blanca como el lirio” o “Aquella que conserva la pureza o la gracia”. Proviene del egipcio medio *Sšn* (flor de loto). Aparece por primera vez en un sarcófago de la Undécima Dinastía del 2000 a. C. También en Persia (donde se corresponde al nombre del “lirio”), en la antigua ciudad de Susa. En los mitos persas, Shushan es también el nombre del hijo (o la hija, en algunas traducciones) de Elam. En arameo *shoshana* significa también “lirio”. No obstante, la raíz hebrea del nombre del lirio *שושן* deriva de *שושן* o *שושן*, que significa “alegre, brillante o feliz”, y es la base de la palabra *ששון* *sasson*, que significa “alegría”. En la Biblia, en el capítulo 13 del libro del profeta Daniel, se nombra una Susana que fue acusada falsamente de adulterio y pintores de distintas épocas, ya desde el arte paleocristiano, han realizado obras de arte inspiradas en este relato. También aparece una Susana en el Evangelio de Lucas (8, 3) como una de las mujeres que acompañaban a Jesucristo.

Es, por lo tanto, también un nombre bíblico con el que Castillo-Puche juega para impregnarlo de varios matices: la Susana del Libro de Daniel tiene ese viso de adulterio con el que la acusan, que sin embargo en la novela castillopucheana no es una acusación sino una evidencia: “Nunca se había explanado ella sobre la existencia de aquel ser y mucho menos sobre la ficha del hombre que había biselado su corazón dejándole tan ingrato recuerdo, ¿hablaría ella algún día?” (258). Ella tiene un hijo (deficiente) que, sin embargo, no es un obstáculo para mantener unas relaciones sexuales muy intensas con Jeremías; con lo cual no es tan casta como manda la carga semántica de su nombre, aunque sí es pura y alegre en cuanto a la sinceridad de sus sentimientos hacia Jeremías y es la que lo consuela en sus últimos y difíciles días: “Pero Susan, aunque no tenga castidad, tiene casta” (259).

Susan tendrá dos funciones en la novela: mientras Jeremías está recluido en la cárcel, ella será quien lo mantendrá a flote psicológicamente, la que lo animará; será el eslabón con el exterior y en el recuerdo surtirá efectos positivos para afrontar con valentía un futuro incierto:

Nadie, nadie, ninguno dio la cara para la fianza y si no la consigo por medio de Susan es que nadie me sacará de aquí, pero yo ahora más que nunca confío en ella y mientras tanto hay media docena de miedosos conejos huyendo (...). Solamente me ligan al mundo y a la calle los

paquetitos de Susan, que hasta por el modo de prepararlos son una delicia (...), o sea, que Susan no está dispuesta a romper el cable y no quemará las naves y eso siempre me trae esperanza, (...) y aunque hayas sido puta, reputa, putísima, tienes algo dentro, algo de eso que dicen de las santas, algo que no ha sido violado todavía (20-21).

Por otro lado, Susan se convierte en la discípula de Jeremías. Ella es la que espera con “alegría” cuando intuye que las cosas dentro de la cárcel están mal: “y ya sabes que yo te espero siempre con todo amor y no te lo digo con lágrimas sino con toda alegría: te espero” (416), y la que anima a Jeremías a escribir unos cuadernos que ella al final mandará a un editor para darles publicidad:

El hecho de que yo esté en esta jaula de hierro con este hatajo de criminales, confidentes, drogadictos, maricones, gentuza... me va a hacer difícil, que escriba cabalmente lo que me he propuesto escribir –conste que por consejo insistente de Susan y recomendación expresa del abogado, no sé bien para qué–, que escriba, digo, sin romperlo nada más comenzar y con cierto orden para que me entiendan (10).

Pareciera que Castillo-Puche estuviera haciendo un guiño a Gemma Roberts, pues ambas llevan el mismo apellido y ya en 1973 había publicado *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, obra en la que analizaba algunas obras de Castillo-Puche. En definitiva, en la vida real también ella da publicidad a sus escritos y es su confidente en algunas ocasiones.

El Abogado Sponde (John) es judío. Este personaje, en la novela que nos ocupa, ejerce la labor profesional de abogado de Jeremías, es decir, pretende sacarlo de la cárcel donde se halla después del fracaso del proyecto “Z”. Al mismo tiempo, él no es español y tampoco es cristiano, es judío. Castillo-Puche hace un guiño intertextual con este personaje: lo llama John Sponde, usando antropónimo y patronímico extranjeros que lo acercan al poeta de origen español, pero natural de Francia, Jean de Sponde. El antropónimo es el mismo: Jean=John, solo que uno es francés y otro inglés, pero los dos son traducidos como nuestro Juan español. Juan viene del hebreo יוחנן (*Yôhānnān*), que quiere decir “El fiel a Dios”. Del hebreo original pasó a otros idiomas. *Ιωάννης* (*Ioannis*) es la versión griega de *Yôhānnān*. De ahí evolucionó hasta llegar al castellano *Juan*. La variante inglesa de Juan es John. Un nombre equivalente a Juan es *Iván*, que viene de la versión rusa del nombre, que aún guarda la grafía antigua (la J es I y la U es V).

Como he dicho, este personaje mantiene ciertas similitudes con el poeta barroco francés, en el que la temática de la muerte está presente en sus escritos y en consecuencia el ánimo del tópico del *carpe diem*, como se recoge en el último verso de uno de sus sonetos: “Vivid, hombres, vivid, mas morir deberemos.”

Se puede sentir la influencia de dicho poeta en la configuración de este personaje auxiliar puesto que en momentos decisivos en la relación con Jeremías le lleva ánimos y le insta a vivir e incluso alcanzar el buen comportamiento en la cárcel para conseguir su libertad. El abogado Sponde es amigo de Susan y quien le comunica a esta el trágico final de Jeremías y es también el que se encargará de los asuntos administrativos para publicar sus escritos. Sin embargo, a los ojos del propio Jeremías, este personaje le genera cierta desconfianza, su voluntarismo con él, por un lado, y la amistad que mantiene con Susan, por otro:

A mí, Mr. Sponde, este abogado, será todo lo bueno que dice Susan pero no me hace gracia, no termina de gustarme, aunque veo que lleva bien mi asunto, pero a veces cuando lo veo irse con Susan siento cierta rabia, no sé si son celos o qué, tiene a Susan un poco encandilada, y quizás ella no se da cuenta o lo hace todo por mí, el caso es que en las tripas se me revuelven mil diablos.

Es raro que un tipo, por mero romanticismo y ayuda a la causa de un revolucionario español, se tome tantas molestias y más si Mr. Sponde es judío como parece, hay cosas que uno no entiende, y menos cuando él me habla de una suscripción secreta que va funcionando bastante bien (416).

Crístides es la variante cubana del griego *Χριστός*, “ungido”. Cristo es la transliteración de una palabra griega *Χριστός*, que se traduce como “ungido” al castellano. De fondo está la connotación político-religiosa que tenía para el judaísmo el título de “ungido de Dios”, que implicaba una misión consagrada por Dios.

Este personaje tiene dentro de la acción de *Ja* la misión de representar una nueva concepción de la religión cristiana: la Teología de la Liberación o de la esperanza. Sin embargo, es el sacrificado dentro de los objetivos marcados por la “operación Z”, el ungido de Dios, el Cristo, el que es sacrificado. Se caracteriza, a los ojos de Jeremías, por los valores contrarios a Justo, que es quien “lo venderá”: “Me parecía mucho más sincero y auténtico que Justo, ya que Crístides había olvidado no sin dolor y probablemente la ciencia del disimulo y el arte de la hipocresía” (153). Por lo tanto es sincero y entregado a una causa cuyo comportamiento hace honor a su nominación. No sucederá lo mismo con **Justo**. Castillo-Puche elige este nombre para un personaje del que el protagonista tiene una concepción totalmente contraria a lo que su nombre designa. Es decir, Justo, nombre masculino de origen latino *lustus*, significa “Aquel que se apega estrechamente al derecho” o “Aquel que es justo, honrado, íntegro y probo”.

A lo largo de la novela, desde la perspectiva de Jeremías, viene representado de la siguiente manera: “un tipo así es capaz de todo y lo tiene merecido...por embustero, traidor y miserable” (263), o sea, representa “la carcajada del diablo que tenía dentro” (102). Por lo tanto, nada que ver con los atributos iniciales que se desprenden de la etimología de este antropónimo, nada que ver con ser justo, honrado, íntegro y probo. En el fondo, Castillo-Puche establece un juego intertextual con otro personaje bíblico, cuyo nombre tiene alguna relación fónica con Justo pero se aparta en sus connotaciones semánticas. Me refiero a Judas, porque el propio Jeremías, que lleva el hilo de la narración y es su perspectiva la que se pone de manifiesto, así lo explicita en sus reflexiones, haciendo notar la semejanza de Justo con Judas: “¿No era este el gesto de Judas? (...). ¿Y no será este un traidor, un Judas, por vía doble?, porque acaso Judas también pensó que en un momento determinado podría engañar a los sumos sacerdotes a los que aparentemente se había entregado” (346).

Juega con el propio personaje haciéndole conocedor de su propia etimología para caracterizarse a sí mismo, denotando el humor escondido del propio Castillo-Puche. La ironía del personaje que se sabe a sí mismo muy lejos de poseer los atributos que le marca su propio nombre no es más que una pista más para desentrañar su perfil, así como su conducta. Se trata de un juego metalingüístico:

Con todo esto quiero decir que, aunque Justo iba a ser mi aliado en el proyecto “Z”, continuaba siendo para mí un misterio, y probablemente lo que más me fastidiaba era que se

llamara Justo, la confirmación plena de la mentira total de su existencia. Era muy de él, como haciendo gracia, decir: “hay que estar en lo justo”, “actuar en el momento justo”, “justamente eso es lo que no hay que intentar hacer por ahora”, “ajústate a la realidad”, “en justicia te digo que no tiene razón”, a la mierda, requetemierda, el justo predicador de lo justo en lenguas vivas y en lenguas muertas, el asimilado de Yale con sus tintes de Harvard, pedestal y camastro de tragicomediante, camisa, corbata y pantalones muy planchados, uniforme de la ONU, olorcillo de rata sabia que todo lo que sabía lo había aprendido en libros raros y en la rejilla del confesionario, lengua raposa y dulce a la vez como la de los gatos, señorito hecho a la fuerza, traficante de papeles reservados en la Secretaría General (69).

Narciso es un nombre masculino de origen griego *Narkis-sos*. Su significado es “Aquel que produce sopor” y hace referencia al fuerte aroma de la flor. Narciso, según la mitología griega, era un joven de gran belleza. Hijo de Céfiso y Liríope, a quien Némesis, hija de la venganza, castiga. Esta hace que Narciso se enamore de su propia imagen reflejada en una fuente. Absorto e incapaz de alejarse de su imagen se arroja al agua. En el lugar donde cae crece una flor muy hermosa llamada Narciso.

Se trata de otro personaje que forma parte de “la operación Z”, una operación que no culmina sus objetivos debido al gran número de personajes traidores e ineptos que se apartan incluso de la línea anarquista tan férreamente inculcada en Jeremías. Narciso es el cabecilla de esta operación; sin embargo, su “sopor”, su mal hacer y cómo no, su egoísmo y egocentrismo hacen que esta operación se lleve por delante a muchos de los participantes en ella mientras que él sale invulnerable y libre de cargo:

Con todo, hasta esto sería envidiable (el hecho de estar en la cárcel) si Narciso, el caporal funesto que nos llevó al desastre, estuviera ocupando o fuera a ocupar algún día esa celda 103 que yo ocupé antes, el muy mamarracho que consumó su ineptitud para dirigir un proyecto de operación tan redondo que lo cagó, aunque a lo mejor lo había planeado como una obra de arte, el muy majadero, los ineptos para la acción, los zoquetes teóricos, los que no tienen dentro la espoleta anarquista, así les luce el pelo, y ahora probablemente estará en Méjico contando la gran hazaña de su mierda de su mierda, la gran mierda de su hazaña.

Ya sé que yo no cumplí como debí de cumplir, (...) pero Narciso, este vaina de jefe, este cagado que resultó que no era ni lanza ni caña, ni chicha ni limoná, ni carne ni pescado, ni gallo ni gallina sino esa media tinta, esa indecisión, ese canguelo que ni es miedo completo ni es prudencia razonada. En realidad, tú, Narciso de la comodidad y de la deshonra, avestruz envidioso, que mascas suficiencia para ocultar una clara debilidad, siempre diste el pego, el gran timo, la gran farsa montada sobre “los piratas del aire”, un sueño trabado sobre lo que se lee en los periódicos, y así no se puede ir a ninguna parte, y es que hay cierta clase de revolucionarios no ya fríos sino enfriadores, estos calientaculos sin ballesta ni dardo en su sitio, que son cien veces peores que los tomados por meramente ilusos y soñadores, los cuales acumulando furia son capaces, algunas veces al menos, de cargarse a su propia madre que se les pusiera delante, pero los tipejos como Narciso, al carajo (17-18).

La caracterización egocéntrica y egoísta es evidente a los ojos de Jeremías.

Los cuatro seminaristas de *Com* (Fulgencio, Alfredo, Ramiro y Cosme) tienen continuidad en esta novela. Estos ya han dejado de ser seminaristas y son sacerdotes, cada uno en su destino correspondiente. Como digo, han alcanzado el estatus de sacerdotes y aquel futuro descrito en la anterior novela se actualiza ahora y se trunca porque la guerra civil española es el contexto en el que transcurre dicho futuro y en el que tienen que llevar a cabo las ilusas

aspiraciones expresadas en *Com.* ¿Serán fieles a ellas o se sentirán doblegados a las circunstancias?

Alfredo, tras la ordenación como sacerdote, acaba encerrado en un manicomio tras sentirse dominado por su propio cuerpo. Ahora, en esta segunda novela de la Trilogía “El cingulo”, es rescatado de la memoria de Jeremías como “el cura guerrillero”, como alguien leal a unos principios que velan por los desfavorecidos en contra de unos principios totalmente desfasados y anquilosados en una manera hipócrita de entender el catolicismo. Es el más entregado, el que se pasa a las filas de los republicanos para luchar por esta causa; aquel que dirige y protege a una tropa de milicianos y les levanta el ánimo con arengas en las que mezcla tanto a Pablo Iglesias como la Biblia. Al final de su destino hace honor a la carga semántica de su nombre, “aquel que es un gobernante pacífico o noble protector” de unos milicianos que luchan por la república —a pesar de ser desacreditado por un compañero suyo de seminario—, él los protege, los anima hacia este fin:

Yo lo único que puedo decir es lo que vi con mis propios ojos y es que me pareció un tipo sanote, muy gritador, pero también muy macho, que se veía que no era un señorito sino que procedía de gente humilde, y por supuesto, lo que sí es cierto es que supo estar sin recular en primera línea desde el primer momento, eso sí que me consta. ¿Vio de repente claro y se puso al lado de los explotados, luchando como una fiera?, era como el jefe nato y sin miedo y los milicianos estaban locos con él, y eso de que era cura más bien era un chiste que él afrontaba con todo humor echando bendiciones y haciendo de vez en cuando un buen corte de mangas, y yo le oí hablar alguna vez en el frente a la tropa y era imposible que en él hubiera otra pasión y otra locura que la de luchar hasta la muerte por la defensa de Madrid (33).

Sin embargo, a **Fulgencio** la guerra civil le trastoca todas sus aspiraciones. Si estas eran convertirse en un auténtico reformador de la religión católica desde el mismo núcleo, desde la misma preparación, para llegar a convertirse en profesor de seminario, ahora van a salir a flote todos los vicios en él contra los que intentaba luchar. Van a hacer de él un ser con miedo, incapaz de luchar por los más débiles, egoísta, pedante y capaz de vender a un amigo. Así pues, “brilla y resplandece” con estos atributos, en contraste con Alfredo:

Y no puede ser otro ese que el cura cabrón de Fulgencio tacha de todo lo peor, y no solo porque era muy *bragao* y *echao palante*, sino porque no sabía luchar, es cierto, sin meter la religión e incluso a Dios por medio, pero él no hablaba ni decía las cosas de los curas sino muy distintas, y así habrá sido cómo de la misma moneda de Alfredo, el déspota inquisitorial de Fulgencio buscó un rostro falso, una imagen al antojo de su odio, un pretexto, seguramente un pretexto, para impresionar a Justo, que es obvio que no era impresionable por nada, y así es como ellos se portan, que con llamar a Alfredo “sacrilego” y “loco” se quedan tan anchos (...).

Seguro, qué pena no poder comprobarlo, que Fulgencio durante la guerra se nos enquistó bien enquistado en la retaguardia, en un bonito puesto de intendencia —la tripa siempre lo primero y lo último—, y es posible que tiró de Justo y de otros traidores para enquistarlos también en el llamado socorro blanco y la llamada quinta columna, un hatajo de vividores, que robaban al pueblo, jugaban con el hambre del pueblo, se mofaban del valor de los combatientes del pueblo, la mayor vergüenza de nuestra historia, y es probable que mientras ellos decían sus misas a escondidas, sacando la harina y el vino de donde fuera, los mejores hijos del pueblo caían como moscas, con el estómago lleno de plomo, y qué bien se gana una guerra y se tuerce una revolución desde el santísimo limbo donde pululan los marrulleros, los falsarios, los cancerberos, prisa zapatona por ser vencedores para irse derechos al altar y del altar a la mesa

opípara, y de la mesa otra vez al altar, y venga a administrar a los condenados los últimos sacramentos (35-36).

Alfredo, “el loco”, muere en primera línea de batalla entregado a unos ideales, después de haber estado encerrado en un manicomio por exteriorizar todas sus luchas interiores. En Fulgencio, por el contrario, acaban constatándose todos los vicios y atributos que él venía observando en el seminario y que se había propuesto erradicar con su compromiso reformador. Todos esos vicios se materializan en su destino, dejando atrás su ideal romántico y convirtiéndose en uno más de esa caterva de curas que solo velan por sus propios intereses. Por lo tanto, este personaje también hace honor a la carga semántica de su antropónimo: “aquel que brilla o resplandece”. Así será él, el que brilla o resplandece en las filas de una institución religiosa acomodada que ha salido airoso de la guerra civil por medio del engaño y de la traición:

No quisiera saber que Fulgencio, el cura superviviente, vive en Nueva York, aunque las últimas noticias de Susan dicen que ha aparecido alguna vez por aquí y que ahora se relaciona con esos curas del llamado *Opus* o lo que sea, pero no quisiera yo tenérmelo que encontrar de frente otra vez en la vida, aunque de frente es muy difícil toparse con un tipo así; no es que vaya a ir a matarlo como a perro apestado, pero ciertamente será mejor que no lo vea, que no vuelva a verlo, pues en él está acumulado y multiplicado el odio que tenía –y muy merecido como se puede demostrar- al cura náufrago Justo, el vendealmas más grande de la patria y patraña ibérica (49-50).

Ramiro, en *Com*, tenía su objetivo puesto en un destino desfavorecido: sacrificar su bienestar personal para proclamar el evangelio y convertirse en representante de los valores más nobles de la religión católica, al lado de las clases sociales más desprotegidas y sufriendo con ellos. Sin embargo, la guerra civil le trunca esas aspiraciones y sus superiores le encargan otra misión no tan heroica, la de “carcelero de una monja chiflada”, lo que hace que continuamente esta situación le inquiete:

Ramiro tenía conciencia de que se acababa de ordenar sacerdote para otra cosa. Si decían que era demasiado moderno, que lo dijeran. A él, a aquellas alturas le hubiera gustado haber podido tener alguna conversación sincera con los dirigentes de algún sindicato, con los obreros de la construcción que gritaban en los andamios, con los ferroviarios que amenazaban con huelgas, simplemente con los enfermeros de su padre (196).

Ramiro hará honor a esa carga semántica de su nombre: “aquel que es famoso, que da consejo ilustre”, solo que destinatarios serán las monjas de un convento y no las clases sociales desfavorecidas. Acabará aceptándolo como un voto incluido en su vocación, acabará aceptando la disolución de su yo a favor de la entrega a su vocación:

Ahora se daba cuenta de que la vocación no solo suponía entregarse, sino en cierto modo extinguirse a la propia voluntad, eliminarse al propio arbitrio, hacerse mártir del espíritu, aceptando papeles ridículos que eran la gran pérdida de tiempo, cuando en la calle la Iglesia estaba en entredicho, por no presentar limpia y sin compromiso la hermosa cara del Evangelio (206).

Esta joven monja, apodada también “la iluminada”, **Sor María**, predice la violencia y tragedia de los actos que se cometerán durante la guerra civil: “Lloverá sangre” (216). Y así fue sucediendo. La masa del Frente Popular ocupó el convento y se recreaba en actos feroces: “De

pronto, aquellas bestias humanas se retiraron silenciosamente, manchados de sangre y lo que estaba inerte en el suelo, magullado, roto, torcido como un gran trapo ensangrentado, era el cuerpo de la abadesa” (242). Él también encontrará la muerte precisamente a manos de las personas pertenecientes a estas clases desfavorecidas a las que Ramiro trataba de convencer. Él pretendía ser un cura para todos los hombres, al tiempo que intentaba proteger a Sor María Trinidad, ocupada en tocar insistentemente la campana: “y allí estaba con un tiro en la nuca, doblado en el descansillo de la escalera con la frente hecha una granada de amor. Y no había más explicación para los curiosos: “Era un espía de los fascistas, un cura...” (...) Él solo había soñado hacer bien a los obreros...” (250).

Por último, **Cosme**, aquel seminarista que encarnaba todos los vicios del clero del momento, su inmovilidad, la búsqueda de su bienestar y el disfrute de todos los sentidos del cuerpo, aspiraba a tener un destino episcopal sin grandes implicaciones que le turbaran las ventajas mencionadas. Nuevamente, el suceso de la guerra civil trastoca esta aspiración y para “aquel pulido y arreglado” el destino tiene preparado un drama tragicómico, una huida de la ciudad escondiéndose de los republicanos con un final que se augura trágico:

Había pasado una noche con gitanos debajo del puente y después había huido con ellos en un carromato (...). El caso de Cosme, Dios haya tenido piedad de él, fue muy desdichado (...). Cosme con su ambigua condición, muy pronto dio señales inequívocas de que el vicio incorregible había hecho presa en él, con escándalo para todos (237-238).

--**Trilogía “Bestias, hombres, ángeles”** formada por *Los murciélagos no son pájaros* (1986) y *Roma, ramera y romera* (2004).

El protagonista de esta trilogía vuelve a recibir el nombre de Enrique, ya aplicado al protagonista de su inicial novela *Sc*. El hecho de que Castillo-Puche se incline a nombrarlo con el mismo antropónimo es un hecho bastante frecuente a lo largo de su producción. En este caso concreto, ¿se trata del mismo protagonista? En su total configuración mantiene ciertos rasgos que nos pueden permitir una suerte de semejanzas, e incluso evolución. Castillo-Puche muestra, por otro lado, un guiño de intertextualidad a lo largo de toda su narrativa en la que juega llamando de la misma manera a algunos de sus personajes secundarios.

--*Los murciélagos no son pájaros* (1986).

Enrique es nombre masculino de origen germánico ya analizado. El nombre de este protagonista únicamente aparece una vez a lo largo de la novela en boca de su tía y en forma de diminutivo: “¡Ay, Enriquito mío, que no me hables de animales!” (136), intensificándose aún, si cabe, esta ausencia del nombre propio del protagonista en la segunda novela, pues en *Rrr* no aparece ni una sola vez. Quizás se deba al afán del propio autor de crear confusión.

Se trata de un protagonista joven, con sensibilidad artística, que se mueve entre la raya divisoria de la realidad y la imaginación. Este joven protagonista inicia un camino hacia el fondo de sí mismo: va a analizar su alma. Sin embargo, el mundo exterior se inmiscuirá en este recorrido íntimo que será suplantado en la figura externa de la Iglesia y representado en el “prohombre” don Amadeo. Este personaje sufrirá los varapalos de la crítica mordaz del protagonista-autor. El telón de fondo de este acontecer siempre será la noche o la hora del crepúsculo, ese momento del día que genera confusión, que aporta la duda al conocimiento, donde la claridad no difiere de la oscuridad y donde afloran los monstruos y fantasmas

escondidos en las recónditas almas: “siempre tenía que ser por la noche o al menos a esa hora tardía del crepúsculo, cuando las larvas del infierno se dejaban caer de los oscuros techos, de las infectas vigas, de los inmundos rincones” (152).

Al protagonista de la novela le obsesionan los murciélagos, pero estos, con toda su inmundicia, señalan a un colectivo que Castillo-Puche conocía muy bien y al que pretendía depurar. Murciélagos grandes o pequeños, demonios con un solo cuerno o con dos, serpientes con cuernecillos... son seres que aparecen insistentemente en las visiones, pesadillas o percepciones del protagonista de *Lmp*. Sin embargo, frente a estos seres existen aquellos otros, los ángeles, que muestran el reverso de la moneda y se alzan como verdaderos defensores de Enrique protegiéndolo de estas acechanzas y limpiándole el camino de aquellos otros seres que son un obstáculo en este proceso de introspección. La indagación de Enrique, su autoconocimiento comienza con esta novela y está estructurada en dos planos. Por un lado hay una búsqueda por encontrar el verdadero sentido de la religión católica: para ello escudriña, pone en evidencia este comportamiento denunciado de los llamados “representantes de Dios”; y por otro lado, Enrique realiza una búsqueda de su verdadera vocación profesional, escoltada por toda una revisión de sus sensaciones y percepciones.

Es importante señalar que estos dos planos caminan en líneas paralelas, pero se contaminan e interactúan entre sí en este proceso de búsqueda de sí mismo de Enrique. Por medio de su evolución profesional, es decir, de dibujante de viñetas en un periódico, por fin se atreverá a sacar esos otros dibujos que siempre ha tenido guardados en un carpetón y poder enseñarlos. Curiosamente será don Amadeo el benefactor de esta evolución, que culminará un paso más allá en la siguiente novela, en la que Enrique se convertirá en pintor de retratos. Una nueva etapa que siempre temió porque: “si yo quisiera retratar a alguien no me iba a conformar con su perfil visible, sino que me empeñaría en profundizar a través de su piel y hasta de sus huesos y acabaría por descubrir su alma en descomposición” (176). Este proceso de interrelación culminará en *Rrr* con la pintura de un retrato de un nuevo personaje que vendrá a significar la llegada de un *alter Christus* de la religión, una verdadera concepción del conocimiento de la religión católica llevada a la práctica en la entrega a los demás y fundamentalmente en la entrega a los pobres. Enrique se alzarán, por tanto, en abanderado de esta nueva comprensión de la religión cristiana por medio, precisamente, de su pintura.

Por ello, en *Lmp* Enrique vendrá a ser como un nuevo profeta que tiene la misión de anunciar este nuevo entendimiento cristiano e ineludiblemente se convierte en “jefe o caudillo de su morada”, es decir, de su propio yo, de su propio interior. A través de un camino de dudas, miedos, traumas e incluso supersticiones, consigue alzarse con la victoria del dominio de su morada interior.

Rafa es el acortamiento de Rafael, un nombre propio español masculino de origen hebreo (*feR* רַפָּאֵל), que significa “El Dios”, “El ha sanado” (refiriéndose al dios ugarítico El). El arcángel Rafael es el ángel que sanó al patriarca Tobías, como ya he comentado al analizar a uno de los personajes femeninos de *P40*.

Este personaje es un conocido, que no amigo, de Enrique. En la narración tiene por misión mitigar la enorme percepción de un mundo más bien fantasmagórico y lleno de alucinaciones como es todo aquel recorrido por los recovecos del alma. Es el otro platillo de la balanza que contrarresta ese viaje y que le devuelve a la realidad palmaria a Enrique. Por lo

tanto, hace honor al origen de su etimología porque de alguna manera cura o sana o restablece el equilibrio en Enrique, aunque este Rafa se dedicara a oficios sucios:

Al llegar al bar del bingo, sentí un gran alivio porque allí estaba Rafa, el andaluz medio gitano, medio zascandil, picaflor, pinchaúvas, pinchaglobos o pinchaflautas, que de todo podía ser y todo podía esperarse de él, y sin embargo me dio como seguridad verlo y oírle decir “hola”, ¿qué haces por aquí a estas horas?”, con la mayor naturalidad. Sentí que por primera vez en esta noche macabra veía a una persona conocida, aunque iba a decir normal y Rafa no podía ser considerado normal del todo, pero era alguien amigo, alguien de mi mundo y me sentí como si acabara de llegar de un mundo extraterrestre (34).

Tía Catalina responde a una figura frecuente en la narrativa de Castillo-Puche, como venimos viendo a lo largo de esta exposición. Encontramos a la tía Ginesa (*Cmh*), la tía Matilde (*TL*), la tía Liberata (*ED*) o incluso las primas Apolonia y Micaela en *Ev*. Estos personajes tienen la función de poner en evidencia las prácticas de la religión caduca e incluso la de anclar en un pasado al protagonista correspondiente, que, por otro lado, se va a esforzar de manera inconmensurable en salir de él.

Catalina es nombre femenino de origen griego y bizantino, derivado de *Hecate*, que significa “Diosa de los infiernos”, o del epíteto *hékatos*, que significa “flecha o relámpago”. Normalmente se confunde con la palabra griega *Katharós*, que significa “puro”. En principio, este personaje quiere ser puro en toda su caracterización. Sin embargo, ocupa su tiempo en rezos y actos cristianos sin tener en cuenta lo que sucede en el interior de cada persona, sin tener en cuenta al que sufre: “Ella era muy rezadora, pero de qué le valía, si no se enteraba siquiera de lo que a mí me estaba sucediendo” (51).

Una tía Catalina machaconamente rezadora que mezcla en sus rezos a vivos con muertos, que nos recuerda a la loca tía Matilde que encontramos en la *TL*. Tía Catalina representa, siguiendo esa intención simbolista de *Lmp*, el lazo de conexión de Enrique con el pasado, con su pueblo y su familia; es una total herencia de ese pasado: “me introducía en una zarabanda de ausencias y presencias caóticas” (16).

Tía Catalina viene a significar esa Iglesia caduca, fuera de lugar para un modelo de cristianismo de final de milenio. Las relaciones con el protagonista representan un tira y afloja, pues si unas veces a Enrique le inspira ternura, otras despertará en él todo un odio enardecido, que quedará mitigado en el final de *Rrr*, pues las últimas líneas están dedicadas a ella, como tutora de Enrique a la que debe ciertas explicaciones. Claro está que la ironía hace acto de presencia en ese “¡Pobre tía Catalina!” (302). E, incluso, esta tía no es más que los reductos de ingenuidad y analfabetismo que simplemente creen en una religión impuesta y que nunca se han preguntado ¿por qué?

Dora Segrelles. Dora es el hipocorístico de nombres terminados en “-dora”, como Teodora, Isidora o Isadora. El origen de estos nombres es griego y el significado de su parte final sería “don”; de ahí por ejemplo, que Teodora/Teodoro signifique “don de Dios” o “regalo”.

Este personaje femenino tiene la función de adelantar el futuro y producir en la narración una prolepsis con el anuncio de un viaje que se producirá en la siguiente novela: “Usted viajará mucho, quiero decir que recorrerá mundo, pero también es un hombre de terremotos interiores” (142). Ella le desvela a Enrique sus verdaderas inquietudes y le pone en evidencia todo su mundo interior, todo su conflicto íntimo:

Su forma de ser es poco abierta, aunque a veces pueda parecerlo, ya que puede tener raptos de alegría, de comunicación y euforia, pero serán raptos que durarán poco. Su gran peligro es una cierta inestabilidad emocional, lo cual puede ser la causa de su gran dificultad para establecer y fundamentar vínculos afectivos sólidos y duraderos (...). Usted no tiene mucho sosiego y no se da cuenta de que en cierto modo es feliz, porque usted gusta de la soledad pero la soledad para usted es una incertidumbre, una duda que está no ya en el alma sino en los ojos, en la pulpa de los dedos. (...)

¿Ve usted sus manos? Podrían ser las de un romántico apasionado y son también las de un místico impotente; podrían ser las de un pagano disfrutador y son también las de un fanático religioso... Usted ha querido alguna vez ser misionero o anarquista revolucionario, o pintor (...). Usted sufre algunas veces alteraciones de conciencia (143).

Estas palabras atribuidas a la astróloga son de gran relevancia, no solo, como he dicho, para marcar la continuidad con la siguiente novela de la trilogía *BHA*, sino para establecer semejanzas o incluso una cierta continuidad con respecto al devenir del protagonista Enrique de Sc.

Dora Segrelles parece resaltar el pasado de Enrique, que bien puede ser el pasado del joven Enrique seminarista que ha vuelto a resolver un segundo conflicto, optando por las artes plásticas y abandonando el ejercicio de la escritura, declarándose un escritor frustrado que ha elegido finalmente el camino de la pintura como profesión:

Toda mi vida es pintar, dibujar, y tengo que hacerlo, salga lo que salga; hubo un tiempo en que pensaba escribir todo esto que me pasa, pero la palabra me ha dado miedo, con las palabras acaso me hubiera visto obligado a decir más cosas de las que estoy dispuesto a decir; en cambio, pintar es más inocente, menos comprometido (165).

Don Amadeo Jiménez de la Murga y Sanchís de la Braga. Don Amadeo es el paradigma, el patrón y modelo “de todos los babosos, perversos, traidores, bastardos, abusadores, cerdos, arreglamatrimonios, disuolvematrimonios, vendepatrias, pendejos” (85).

En definitiva, un bien destilado producto de los vencedores de la última guerra, que sigue haciendo y deshaciendo a su antojo, que no se priva de ningún capricho y que quiere, como los tíos Cirilo y Cayetano, fiscalizar la vida de todos cuantos le rodean.

“Amadeo” es de origen latino. Su significado es “el que ama a Dios”, sin embargo, con la designación de este personaje Castillo-Puche lleva su ironía hasta la ridiculez. La caracterización de los personajes por sus nombres y sus calificativos denota el gran dominio que Castillo-Puche ha tenido de la ironía, el humor y el sarcasmo y, como si hablara con la voz de su protagonista, trasunto simbólico del autor, asegura: “Me conformo con que las gentes más sencillas se empavoricen pero también se diviertan; (...) si bien esto no quiere decir que yo no me divierta” (101).

Castillo-Puche hace alarde de su bagaje literario y lo destila por el tamiz de la ironía. Así, es sobresaliente el calificativo de “inclito” aplicado a don Amadeo en su vertiente de “modelo de todos los babosos, perversos, traidores, bastardos, abusadores, cerdos” (85); nada que ver con el mismo adjetivo empleado en “Salutación del optimista” de Rubén Darío. Lo

mismo sucede con el sarcasmo que emplea en toda la retahíla de apellidos aplicada a don Amadeo que nos recuerda más bien a un valeroso caballero de los libros de caballería cargado de nobles ideales y dispuesto a luchar para defenderlos. Sin embargo, nada más lejos de la realidad, pues don Amadeo es todo un antihéroe caballeresco al que acompaña no un escudero servicial que cuida de su vida, sino un acólito sexual, dispuesto a satisfacer sus necesidades primarias y que incluso el protagonista de la novela, Enrique, toma a risa:

Don Amadeo Jiménez de la Murga y Sanchís de la Braga, apellidos seguramente rimbombantes pero que a mí me daban mucha risa, y esto me parecía sano, reírme en medio de la calle, yo solo, y me repetía Jiménez de la Murga y Sanchís de la Braga, Jiménez de la Murga y Sanchís de la Braga, y me reía casi a carcajadas, unos apellidos que tenían tufo de carcunda y ranciedad beata, quizás uno de esos prohombres y nombres de “pro Ecclesia et Patria”, acaso también pro culo y pro mierda, y yo tenía que ir a visitarlo, por lo visto, a santo de qué, y por qué. Ya veríamos (32-33).

Hernando (el negro) o **Lucindo** son personajes pretextos para que otros más importantes puedan desarrollar su acción. Etimológicamente Hernando es una variante de Fernando. De origen germano, es una adaptación de *Fredenand*, que derivó en el latín *Ferdinandus*. Su significado proviene de *Fran*, “inteligencia”, y de *nand*, “Aquel que es atrevido, osado y voluntarioso”. Estas son las cualidades que tiene el personaje auxiliar de don Amadeo para su satisfacción:

Y don Amadeo, que este era el nombre del rechoncho dueño del chalé, según sabría más tarde, parecía escucharle arrobado, embobado, y las manos se le iban hacia el negro monumental, manazas, tetas, un torso de coloso y un culo trinitario como dos ruedas de molino encajadas y prietas, y don Amadeo que suspiraba y juntaba las manos como si quisiera aplaudir sin ruido, y se remojaba los labios febriles mientras las manos parecían dibujar en el aire la silueta firme y vibrante de caimán caribeño del negro Hernando, que también llegué a saber su nombre, el cual seguía impertérrito su recital untuoso y aterciopelado (11-12).

Lucindo tendrá idéntica función, aunque con un peso más sobresaliente en la siguiente novela.

--Roma, ramera y romera (2004).

El mismo y nuevo **Enrique** inicia esta novela. El sentimiento que envuelve al “actual Enrique” en esta nueva iniciación es el “entusiasmo”, que a su vez gobierna su estado afectivo, motivado por la fe en los nuevos quehaceres que le han llevado hasta Roma: descubrir, como el que se asoma a través de una ventana, su auténtica vocación de pintor; conseguir traspasar la frontera de las líneas trazadas por el lápiz para llegar a captar “la transrealidad” representada en un retrato pintado por un nuevo Enrique, que al mismo tiempo llega a fundir su obsesiva búsqueda de verdad cristiana con su búsqueda vocacional. Todo ello engastado en el transcurrir de *Rrr* y representado en una nueva etapa del joven Enrique, que pretende dar el salto a la madurez, transitando un camino formativo que le lleva a salir fuera de sí mismo y fuera de su lugar de origen por medio de este viaje que, en definitiva, intenta dar respuesta a esa pregunta tan universal del ser humano: ¿cómo se puede llegar a ser feliz?

El nombre del protagonista-narrador de *Rrr* no se menciona ni una sola vez. Aun así es el mismo Enrique, dibujante y pintor de *Lmp*, anarquista de espíritu, con la perenne presencia de su devota tía Catalina, que surge ahora desde la evocación del recuerdo y de la distancia. Este

recuerdo atenúa los sentimientos del protagonista hacia ella y es evocado desde la ternura, porque su tía Catalina es el eslabón entre él y su madre ya desaparecida:

Yo me acordaba de tía Catalina, que no puede ver una mano tendida sin dar una peseta, que, a veces, llegan a tirársela a la cara. ¡Pobre tía Catalina! ¿Qué estaría haciendo? Seguro que rezando algún rosario por mí (...). Escuchando el eterno lamento de tía Catalina, yo escuchaba en la magia de los silencios sonoros el canto de mi madre que siempre quiso ser gozoso para todos, hasta que calló definitivamente (22).

Un nuevo Enrique, que ahora se convertirá en “jefe o caudillo de su morada” pero hacia el exterior, es decir, el conocimiento exterior le hará dominar su interior y de esta manera retornará a su lugar de origen.

Don Amadeo tiene continuidad en esta novela y es el blanco de la diana al que se dirige una profunda crítica, satírica y sarcástica, porque sigue representando la cara exterior de la Iglesia Católica, la que ha suplantado el verdadero mensaje de “amor a los demás” por el del hedonismo y el materialismo individual, según la mirada del protagonista:

Me acordé, no sé por qué, de don Amadeo, el falso santón que se había traído a Roma como hermoso y deportivo centurión al ángel marinerero Lucindo, que se estaría tragando a estas horas seguramente, por cumplir y para que lo vieran, alguna sesión nocturna de espiritualidad seglar o algo por el estilo, porque de los miles que habían llegado y seguían llegando, la mayoría estarían a estas horas en ágapes eucarísticos o en restaurantes de todas las estrellas del sidéreo, en fin, lo más cerca posible del reino de los cielos (72-73).

Don Amadeo y Lucindo son personajes que tienen plena presencia en *Rrr*: “O sea que el don Amadeo de la inmunda farfolla estaba en Roma, y lo más nauseabundo era que con él estaría el encantador Lucindo” (14). Los dos inician el mismo viaje que Enrique, aunque con diferentes motivos. Don Amadeo, el prócer de marras, acompañado del joven homosexual Lucindo, es el turbio favorecedor de Enrique, que llega a Roma con una beca. Don Amadeo es el adulado representante de una secta (Opus Dei) que funde la fe con el capital en beneficio de los miembros que la componen:

Un tipo más entre los clientes, aunque acaso de esos que llegan de España para la exaltación de las cosas santas y que luego tienen la debilidad de hundirse en los achuchones de la carne. Tu madre solo creía en los santos del cielo, ay, pero ahora, Roma, madre y madrastra, Roma, la gran torta de la cristiandad, madre de las Repúblicas y del Imperio, plaza fuerte del Opus Dei, conciliábulo de los jesuitas, meca del turismo mundial, paraíso de la droga, tribunal de la mafia, lámpara de la Iglesia que, en vez de aceite litúrgico, lo que consume son infinitos amperios o voltios de lujo o rayos láser (74).

La mente de Enrique manifiesta su repulsa hacia este personaje con juegos formales y conceptuales: “Me alejé susurrando con indignación: «Don Ama, don Deo, don pito, don camelo de las beatificaciones, de las peregrinaciones y los santorales, don Amadeo, don Amalindo, don Culicindo»” (157). Con estos juegos pone en evidencia la raíz etimológica de tal nombre. Con los mismos juegos formales nos pone sobre el tapete la misma etimología y simbología del acompañante de don Amadeo, don Lucindo. De igual manera, don Amadeo se hunde en los abismos de su conciencia y muestra sus más inquietantes atracciones, saca a la luz sus dudas sobre su homosexualidad, representada esta última en la atracción que le despierta *el luciente y lucido Lucindo* ya expresadas en la anterior novela (132 y 186). Ahora lo volverá a hacer recurriendo a la temática angelical:

Casi tuve que restregarme los ojos, pues no podía creerlo, pero era él sin duda, era inconfundible para mí la curva de sus hombros, su cuello, su cabello un poco largo resuelto en ricitos. En su rostro lucía una morenez y una desenvoltura de actor de cine. En Roma todo es cine. Lo recordaba yo muy bien de haberlo visto en casa del baboso don Amadeo, el tiburón de beatos canonizables, luego lo había vuelto a ver en la agencia de viajes, sonriente siempre (...) ¿Hasta cuándo había de perseguirme este ser de bella estampa y desconocidas intenciones, hasta cuando había de estar yo sometido a esta obsesión? (...) Lucindo, casi siempre lejos, llegó a ser para mí el ángel destructor que se cuela por las rendijas del alma, un ángel como esos que presiden una tarta de confitería cuando la tarta está envenenada (86-87).

La ironía, el lenguaje ambiguo y dual hace que el lector busque en su acervo cultural para encontrar las claves de interpretación que evoca este personaje. Así, tanto el componente formal como conceptual del nombre “**Lucindo**” nos evoca a *Lucifer*, emperador de los infiernos que antes de la Caída fue el más bello y perfecto de todos los ángeles. Uno de sus títulos era el de suma virtud y aún recibe el nombre de “Lucero del Alba” por su esplendorosa presencia, pero la hermosura es más bien melancólica, pues una sombra de dolor cubre su rostro. De igual manera el calificativo de “ángel destructor” nos lleva nuevamente al Apocalipsis, 9-11, donde *Abbadón* es el ángel del abismo, “Rey de las langostas”, “Gran Destructor”.

Lena Cassani es la joven que adopta el papel de guía o tutora de este extranjero huérfano venido a Roma. Pero además, es la que orienta a Enrique por esta ciudad, la que le aconseja cambiar de hotel y lo sumerge en el “albergo de doña Valeria”, la que le muestra la arquitectura de Roma, la que le pone en contacto con otros artistas y escritores de arte y la que gestiona la venta de sus cuadros. Todos estos aspectos son claves porque revierten en el proceso de formación de Enrique, pues aprenderá a ver, a vivir, a rechazar y a aceptar. Por fin irá abandonando “su falta de voluntad”, la que desde siempre le ha perseguido.

Lena es de una importancia capital en el itinerario vital del protagonista: deriva de lo más sensual a lo más espiritual, hasta la encarnación de las ideas de bien, verdad y belleza, con una fuerte intensificación de la espiritualidad: “estaba ante una mujer que me iba a exigir una sinceridad y una valentía para las que no estaba preparado” (51). Lena es una persona que espontáneamente lo hace todo con bondad y sentido común. Su perfección ideal es tal que se manifiesta en lo ajeno que es para ella la entrega pasional a una persona. Es un pretexto para trazar el camino hacia una meta que siempre ambicionó Castillo-Puche, la perfección:

Pero Lena era astuta, sin duda, y aunque sus movimientos e impulsos parecían exclusivamente hechos para puntualizar mi tardanza, la sumisa y dulce Lena en un momento dado sin que yo pudiera evitarlo ni lo intentara, se dio la vuelta tan suavemente y con tal sabiduría o técnica que todo se hizo vértigo de posesión (...). Y yo estaba agradecido a Lena mientras ella permanecía muda y quieta como una ovejita recién trasquilada (...) Lena se mostraba humilde y enamorada (137).

La figura de Lena, símbolo de la belleza y perfección, surge a los ojos de Enrique en momentos de confusión y misterio. Ella le demanda un papel decidido y seguro y él tiene que luchar, una vez más, con los restos de sus fracasos. Es entonces cuando surge la figura de Palmira, aquella mujer a la que el Enrique de *Lmp* dedicara unas cartas en las que el alma del protagonista se desnudaba y mostraba sus más inquietantes miedos en torno a la relación amorosa con ella y, fundamentalmente, el miedo a afrontar la posibilidad de tener un hijo. Un hijo que podía heredar toda la carga genética de él y de su familia. Palmira, en el pasado,

representó el polo opuesto a lo que ahora, en este presente, vive Enrique en Lena, porque lo ha redimido de su huida de la mujer:

Recordar ahora a Palmira era como mirar a la otra orilla del río donde avenidas, terrazas, árboles y farolas se confundían en una nebulosa de bruma y de tristeza. Palmira había sido una realidad pero era como algo perteneciente a otra vida anterior de la que quería sentirme desligado, aunque siempre surgía el recuerdo en medio de un abismo de contradicciones, un recuerdo además que ponía en evidencia para mí una falta absoluta de equilibrio, porque iba ligado a otras deserciones (51).

El nombre de “Lena” tiene un extraordinario sentido en el conjunto de *Rrr*. Por lo general, el autor impone los nombres a sus personajes pensando en describir a través de ellos su carácter o por lo menos unos rasgos destacados. La búsqueda del nombre para un personaje se basa a veces en recuerdos literarios, o se construye alrededor de elementos evocativos que pueden ser históricos, etimológicos o fónicos; y, muchas veces, el autor llega a crear verdaderos sistemas simbólicos, dando a los personajes de su obra nombres que en conjunto significan algo. Gracias a esta demiurgia los nombres propios en literatura tienen frecuentemente un poder connotativo que no se da en la lengua corriente. Castillo-Puche vuelve a hacer un guiño al lector y juega tanto con la procedencia del hipocorístico Lena como con la carga connotativa de esta dualidad, como se aprecia en el siguiente diálogo:

—¿Cómo se llama la signorina?
Ella sonrió entre tímida y complacida y susurró:
—Lena.
—Será Elena, pero ¿con h o sin h? —me atreví en un circunloquio vano. (...)
—No. Es una abreviatura de Magdalena.
—¡Ah! —dije como pillado en ridículo (51).

La sorpresa de Enrique ante la evidencia del nombre Magdalena nos sobrepasa a los lectores a medida que la narración avanza. Etimológicamente, Magdalena es un nombre femenino de origen hebreo, *Migda-El*, y su significado se relaciona con la evocación del lugar de origen de María de Magdala, “María Magdalena”, o del hebreo “Torre de Dios”. Obviamente Castillo-Puche ha caracterizado a este personaje femenino, de gran envergadura para la “novela de formación”, con los rasgos de la “Magdalena bíblica”⁴⁰, cuya naturaleza era apasionada e impetuosa, rasgos claramente evidentes en Lena.

⁴⁰ La referencia más destacada a María Magdalena está relacionada con la muerte y resurrección de Jesús. Cuando se le llevó al degüello, como el Cordero de Dios, ella estaba entre las mujeres que le habían acompañado desde Galilea para ministrarle y permanecieron allí, “mirando desde lejos” su cuerpo fijado en el madero de tormento. Junto con ella estaban María, la madre de Jesús, y Salomé, así como también la “otra María” (núm. 4). (Mt 27:55, 56, 61; Mr 15:40; Jn 19:25). Después del entierro de Jesús, María Magdalena y otras mujeres fueron a preparar especias y aceite perfumado antes del anochecer, cuando comenzaba el sábado. Luego, al terminar el sábado y despuntar el alba, en el primer día de la semana, María y las otras mujeres llevaron el aceite perfumado a la tumba (Mt 28:1; Mr 15:47; 16:1, 2; Lu 23:55, 56; 24:1). Cuando María vio que la tumba estaba abierta y al parecer vacía, se apresuró a contar las asombrosas noticias a Pedro y Juan, quienes corrieron hacia aquel lugar (Jn 20:1-4). Para cuando María llegó de nuevo a la tumba, Pedro y Juan ya habían partido. Inspeccionó el interior de la tumba y quedó atónita al ver a dos ángeles vestidos de blanco. Después, al volverse hacia atrás, vio a Jesús de pie, y pensando que era el hortelano, le preguntó dónde estaba el cuerpo para poder atenderlo. Cuando él respondió: “¡María!”, descubrió su identidad y ella le abrazó impulsivamente, a la vez que exclamó: “¡Rabboni!”. Pero no era momento para expresiones de afecto. Jesús iba a estar con ellos poco tiempo. María debía apresurarse a informar a los otros discípulos sobre su resurrección y su ascensión, como él dijo, “a mi Padre y Padre de ustedes y a mi Dios y Dios de ustedes” (Jn 20:11-18).

La figura bíblica de “Magdalena” y el personaje de Lena presentan un enorme paralelismo. Nombre y personalidad caracterizan a ambas, pero además, de la misma manera que la referencia más destacada a María Magdalena está relacionada con la muerte y resurrección de Jesús, así sucede con Lena con respecto a Enrique: ella es la que le acompaña en este camino de autoconocimiento que le conduce a la resurrección espiritual y vocacional, ella es la que presencia este resurgimiento representado en la creación artística de Enrique, alzándose su obra en el emblema que simboliza al nuevo “Cristo” de la Teología de la Liberación y confluyendo en esta obra el ansiado desarrollo artístico perseguido por Enrique.

Por medio del teólogo peruano Maldonado Castillo-Puche introduce nuevos conceptos y nuevas sensibilidades con respecto a su obsesivo impacto religioso:

Aunque no soy partidario de blasfemias y menos contra Cristo, siempre me ha parecido que el cristianismo es un ideal pero inasequible, un sueño irrealizable, un sueño de locos. (...) Del cristianismo respeto el gesto poético de San Francisco de Asís, pero sobre todo viéndole ultrajado y abandonado de la propia Iglesia, un ser abandonado a la suerte de los locos (204).

Maldonado y la Teología de la Liberación parecen ser un nuevo modelo para entender la vida cristiana, modelo volcado en la verdad, la caridad y la justicia: “Pero queramos o no, acabará imponiéndose una nueva teología que será producto de una lectura más profunda de Cristo y del Evangelio” (191).

Para Enrique, protagonista áter ego o trasunto simbólico de Castillo-Puche, Maldonado y la Teología de la Liberación son modelos en su búsqueda espiritual dentro del plano religioso. De ahí que este personaje tenga un origen hispanoamericano, como lo tiene esta nueva Teología. Se trata de un patronímico usado como antropónimo, cuyas connotaciones semánticas se diluyen por el gentilicio “peruano”, que es realmente lo que le da fuerza al personaje. Curiosamente, en algún momento Castillo-Puche quiere rescatar la “jerigonza” originaria de Perú, plasmada en una obra de teatro inédita, que incluyo en el apéndice IV de la conclusión de esta tesis (4c), titulada *Jerigonza llegué a la Habana*, donde hace un juego verbal y formal con esta jerga peruana.

--*Escuela de detectives* (1995).

Castillo-Puche escribió esta novela en los años que mediaron entre sus dos obras de la última trilogía *BHA*. He decidido dejarla para el final para no interferir en la relación de continuidad que tienen los personajes de dicha trilogía y también porque *ED* continúa una línea temática y estructural iniciada con la inaugural *ME*, que abre este segundo grupo de las novelas castillopucheanas.

El protagonista es un joven universitario al que le gusta observar y analizar lo que sucede a su alrededor y que se involucra en casos sociales. Es decir, un joven que no se queda impasible ante lo que sucede en su presente, aunque en apariencia sean meros indicios. Su suspicacia le llevará a asumir cualquier misión, aunque esta esté relacionada con el terrorismo:

Aquel tipo, al pasar a mi lado, me miró con recelosa insistencia y siguió adelante (...). Su cara me quedó grabada, una nariz de picaporte y una barbilla agresiva, el pelo más bien corto formando un flequillo sobre la estrecha frente, un tipo de las que llaman de soplillo; un tipo más bien bajo que llevaba una bolsa de deportes en la mano (5).

Castillo-Puche, con la configuración de este personaje y con la trama inicial situada en una estación de trenes madrileña (Chamartín), se convierte en 1995 en un visionario de atentados terroristas como los producidos en Madrid en 2004. En todo caso, aquello que al protagonista le parece sospechoso al principio acaba confirmándolo con las fotos de “los tres terroristas buscados y uno de ellos tenía toda la cara del que yo acababa de ver merodeando por la estación” (7). Y este asunto que pasa de ser sospechoso a real lo lleva a cabo el protagonista por sus cualidades de “buen fisonomista y muy dado a estudiar a las personas” (10) porque se define como observador y estudioso de los demás: “Personas como yo a quienes les gusta observar a la gente y hasta jugar a adivinar la psicología de las personas que pululan, unas apresuradas, otras sentadas y casi dormitando sobre sus bultos” (7). Es por ello por lo que el comportamiento de los terroristas le inquieta y no entiende: “¿Qué dicen los psicólogos de tipos como este? (...) Tiene una mirada de desconfianza pero camina con gran seguridad en sí mismo, como alguien que arrastra un fondo de recelo ante los demás” (10). De la misma manera, acaba sintiéndose responsable de la resolución de este caso cuando escudriña la mirada de una niña muerta en el atentado perpetrado unos días antes: “Recordando la foto de la pequeña Griselda, su mirada, me sentía a mí mismo como responsable de hacer algo, como si fuera asunto exclusivamente mío y de mi conciencia descubrir a los culpables” (15). Por ello se convertirá en un detective que tomará este asunto como algo personal y no acudirá a la policía, aunque le acompañen numerosas y continuas dudas: “Habían pasado unos diez minutos entre estas consideraciones mías, idas y venidas, pesquisas y fracasos de un mal investigado o pésimo detective, que era lo que yo pretendía ser” (18).

El antropónimo empleado para caracterizar a este protagonista es **José**. Un nombre recurrente en la narrativa castillopucheana en sus distintas variantes que al mismo tiempo alude al antropónimo de Castillo-Puche (José Luis). Más arriba ya he recogido el origen y significado de este nombre, por lo que la aplicación para este, partiendo del significado de “Dios añadirá”, será, como en otros personajes castillopucheanos, el cambio o renacer o autodescubrimiento de otro José tras el desenlace de la trama narrativa: la resolución del caso, las posibilidades de ser un buen detective, la confianza en las instituciones sociales y la primera experiencia amorosa. Pero también este personaje está impregnado de los rasgos bíblicos de Yahvé en el sentido de permanecer, de ser constante y sus cualidades de líder comprometido que chocan con las de su amigo Jesús, ya analizadas en el capítulo anterior.

Por otro lado, el nombre del protagonista solo se menciona dos veces a lo largo de la novela. La primera en boca de su tía Liberata en el taxi de regreso de la estación de Chamartín a casa: “Este Madrid se transforma por días. ¿Sabes, José, que ahora mismo no sé ni por dónde vamos?” (33). Y la segunda por su madre (Petra), cuando los policías acuden a su casa en busca de él: “—¿Qué pasa José, qué pasa? Ahí hay policías. (...) por la mirilla vi la chapa de un policía y enseguida se repitieron los golpes, ahora más fuertes” (132). Se trata de dos mujeres relevantes en la vida de este protagonista que han modelado su personalidad. Además, habrá otras dos que cerrarán su universo femenino: Griselda y Olga.

Así pues, su madre lleva por nombre **Petra** y su padre **Emilio**. La participación de ambos en la narración es mínima; más bien son un pretexto que contribuyen a conformar la personalidad de José. Así, el padre únicamente es aludido bien por el propio protagonista o bien por tía Liberata, pero siempre haciendo honor a la carga semántica de su nombre, que, por cierto, ya había sido usado por Castillo-Puche en *Cmh* y *P40* y siempre desprendiendo connotaciones de tranquilidad en relación con un carácter apacible. Un personaje por el que se

interesa tía Liberata: “Me puse a contarle (a tía Liberata) cosas de mi madre, que seguía con sus insomnios y su artrosis; pero ella tuvo mucho interés en preguntarme por la situación de mi padre en la Compañía de Seguros donde trabajaba y quiso saber si era verdad que le habían propuesto la jubilación anticipada” (36). También acomodado, que ve la vida pasar: “Me fui a mi habitación y puse la tele, pues aunque es casi vitanda para mi padre, yo quería tener cuanta más información mejor” (74). Pero que desprende un halo de cariño: “–Pero si Emilio está hecho un mozo todavía” (36). En contraste con la madre de José, su padre “era más comprensivo y liberal, pero ella quería saberlo todo, que se lo consultara todo, dar consejos y dar soluciones para todo” (109). Así pues, su madre tampoco tiene una relevante participación en la narración, pero ella es la piedra angular de la familia, como se desprende de su nombre Petra. Según Faure (2002: 599) se trata de una “Forma femenina moderna de Pedro, empleada en castellano y en otros idiomas, que representa un hipotético nombre latino *Petra*, feminización de *Petrus* (v. **Pedro**)”. Por lo tanto, Pedro proviene

del NP latino de época cristiana *Petrus*, y este del grigo Πέτρος (Petros), “piedra, roca”, traducido del hebreo *kêfâ* (Cefas), que significa “piedra, roca”. Cefas fue el sobrenombre con el que Jesús denominó al apóstol Pedro, cuyo verdadero nombre era Simón. Con este nuevo nombre Jesús dejaba implícita la nueva tarea de Pedro, ser el pilar de la Iglesia: “... y yo te digo que tú eres Pedro (*kêfâ*), y sobre esta piedra edificaré yo mi iglesia...” (Mateo, 16,18). Cefas se tradujo al latín como *Petra* y posteriormente se masculinizó en *Petrus* (Faure, 2002: 593).

Petra es la piedra o roca sobre la que se sustenta la familia de José, la que le da apariencia de robustez. La que alimenta a todos: “–Es que tú, *Petra*, preparas el arroz como nadie” (37) y la que cuida de todos, también a la tía Liberata. Así, cuando regresa a casa tras su operación José observa que “mi madre ya lo tenía todo preparado, pues mi madre y tía Liberata eran dos hermanas que se habían llevado siempre muy bien” (24)

Tía Liberata, viuda y sin hijos, es la hermana de la madre de José. Vive en Madrid con la familia y “era una persona muy agradable, tenía un cutis muy blanco y fino, y unos ojos muy agradables” (23). Faure (2002: 463) recoge que este antropónimo procede

del NP latino *Liberatus/Liberata*, atestiguado como *cognomen* en época imperial romana (Kajanto, 353), derivado de *libero*, “liberar, manumitir”, nombre que designaba en origen a los esclavos que habían alcanzado la condición de hombres libres, pero que posteriormente, en ambientes cristianos, pasó a tener un sentido simbólico alusivo a la liberación de los pecados por el bautismo y la fe en Cristo.

Por lo tanto, la carga semántica que se desprende de este nombre cobra relevancia en la condición de este personaje, sobre todo el último aspecto simbólico relacionado con la liberación de los pecados y la fe en Cristo, pues tía Liberata exterioriza continuamente sus gestos cristianos: “Tía Liberata se había acostado ya y seguramente estaría todavía con la interminable retahíla de sus rezos. Ella rezaba por todos y cada uno de la familia” (77). De la misma manera considera signos de arrogancia humana determinadas construcciones arquitectónicas madrileñas como si recordara la construcción de la Torre de Babel bíblica: “Tía Liberata insistía en que Madrid estaba muy cambiado y, sobre todo, dijo, que esas Torres Kío, a ella le parecían una temeridad dirigida a los cielos, y remató: –Yo nunca viviría ahí aunque me regalaran un piso. Yo creo que estas torres cualquier día se van a caer. Dios nos libre –dijo santiguándose” (33-34). Esta es la misma percepción que se aprecia en el poema que Castillo-Puche dedicó a las Torres Kío, con el título homónimo (*Hécula*, 2014: 15-23).

Este personaje castillopucheano guarda relación con la tía Catalina (*Rrr*) y por lo tanto con la tía Ginesa (*Cmh*), la tía Matilde (*TL*) o incluso las primas Apolonia y Micaela en *Ev*. Estos personajes, como ya he señalado más arriba, ponen en evidencia las prácticas de la religión caduca, porque son meramente pasivos e, incluso, poseen la capacidad de recordar un pasado, personal e histórico, al protagonista correspondiente. En el caso de *ED*, tía Liberata es una persona ingenua que, por otro lado, ejerce una actitud proteccionista con respecto a su familia y la ejerce totalmente inmiscuida en su tradición histórica. Así, José piensa que si ella supiera lo del terrorista al que persigue “querría gritar y acudir inmediatamente a la guardia civil, porque ella confiaba más en la guardia civil que en ningún otro cuerpo de seguridad, y eso que su marido había pertenecido a Artillería durante la guerra” (24). Por otro lado, tía Liberata presenta problemas de visión, como la prima Apolonia; sin embargo “ella era como Argos, toda ojos, y no solo los ojos del rostro. Su mirada escrutadora, a pesar de las cataratas, siempre había sido como un foco de adivinaciones. Por eso mi padre a veces la llamaba «la brujilla»” (110). Es decir, que a veces no necesitaba la vista para darse cuenta de la realidad más profunda.

La relación con el protagonista está llena de ternura: él es quien se encarga de recogerla en la estación tras su regreso a Madrid, quien la acompaña a casa y el que piensa en los cuidados que debe recibir ahora recién operada: “Había que quitarle problemas de encima y dejarla que se dedicara exclusivamente a lo que más le gustaba, su misa, su radio o su televisión, ahora que podía verla mejor. De vez en cuando llevarla a ver alguna zarzuela o alguna de esas obras de teatro que hacen llorar” (24). De la misma manera, su tía sabe entenderlo y como si tuvieran un pacto sellado entre los dos sabrá apaciguar los ánimos familiares cuando él esté en una situación comprometida: “Mi tía Liberata sabía sosegar y pacificar a mi madre. Estoy seguro que tía Liberata esta vez achacaría mi ausencia a algún asunto sentimental” (110).

El mundo femenino sienta las bases de José y se convierte en objetivo de sus acciones. Serán ahora Griselda y Olga los motores de su acción social y de su acción vital respectivamente: “No sé por qué eran siempre dos imágenes paralelas pero al mismo tiempo muy alejadas las que me ponían en vilo, de una parte el recuerdo de Griselda y de la otra la rubia de la estación” (76).

Griselda es la niña que murió en el atentado provocado por los terroristas a los que José persigue. Una niña cuya fotografía vestida con traje de comunión aparece plasmada en el periódico y parece pedirle ayuda con la mirada: “Abajo venía retratada la niña en su traje de primera comunión, y lo que más me impresionó fue la mirada de esta niña porque a pesar de su sonrisa aparecía con una mirada triste o más bien interrogante, casi como si en su interior aquella niña hubiera tenido la intuición o el presentimiento de su trágico final” (8).

La mirada de esta niña conecta con las inquietudes sociales de José, que acaba comprometiéndose con la resolución del caso como si de un asunto personal se tratara: “No es que quisiera convertirme en héroe, no era eso. Era como si quisiera vengar yo personalmente la muerte de la pequeña Griselda, porque a cada momento se me aparecía el rostro enigmático y dulce de la niña” (61).

Faure (2002: 370) advierte que este nombre proviene

Del italiano *Griselda*, nombre de un personaje del *Decamerón* (1351), de Boccaccio; Griselda es la sufrida esposa del marqués de Saluzzo, quien la somete a duras pruebas para averiguar su fidelidad conyugal, tema que ha servido de inspiración a muchos autores, entre otros a Chaucer, en sus *Cuentos de Canterbury* (1387). El nombre, posiblemente creado por

Boccaccio, podría inspirarse en algún nombre germánico compuesto, según la opinión mayoritaria de los elementos **grisja-*, “gris”, e **-hild*, “batalla, combate”.

La niña Griselda ejerce un poder de atracción sobre José por dos vías, por medio de su mirada y por la caracterización del vestido con el que aparece en la fotografía, el traje de la primera comunión. En el cuento de Boccaccio (el décimo de la décima y última jornada) se da bastante relevancia a los vestidos de Griselda cada vez que se quiere matizar que es hija de un pastor o esposa de un marqués. Así, en la novela castillopucheana el traje de primera comunión remite a la religión católica, de alguna manera conmueve y comulga con los sentimientos del protagonista que, no olvidemos, vive en el seno de una familia cristiana cuyos valores mantiene tía Liberata. El personaje italiano recibe el calificativo de “paciente” o “sufrida” porque soporta de una forma muy estoica las vejaciones de su marido como si de un soldado en combate se tratara al obedecer las órdenes de un superior. De la misma manera, la Griselda castillopucheana pareciera convertirse en heroína de la batalla contra el terrorismo al mover pacientemente a José a la acción: “Miré también, otra vez, la carita como asustada de la pequeña Griselda, y me entraban ganas de llorar. Su boca sonreía, pero en sus ojos había como tristeza, como interrogación, como un súplica” (50). Y a la reflexión:

Para mí, pensaba, esto del terrorismo no es solo una cuestión de nacionalismo exacerbado y encubierto de patriotismo, religión, tradiciones o política; el terrorismo, para mí, es un desafío tribal primario y reivindicativo en el que entran muchos factores, principalmente complejos raciales con un sentido casi telúrico de venganza, revanchismo y muchas veces un sentido irrefrenable de aventura bélica (38-39).

La mujer que cierra el círculo femenino de José y supondrá un motor vital es la joven rubia **Olga**, de la que el protagonista nos ofrece un retrato cuando acude a la estación de Chamartín para encontrarse con el supuesto terrorista:

Una joven rubia que llevaba su hermoso cabello peinado con cola de caballo y una diadema azul. Vestía más bien como una burguesita, zapatillas doradas como para bailar en un escenario, anorak rojo y pantalón color crema muy bien planchados, una blusa camisera semiabierto en el cuello y todo un estilo que demostraba ser niña de papá, de familia acomodada y conservadora (25).

José ha quedado cautivado por la belleza de esta joven y, dejándose llevar por su intuición, no entiende qué relación puede tener con los terroristas: “Al parecer el terrorista y la muchacha rubia iban a hacer algún viaje juntos, lo cual no solo rompía todos mis esquemas sino que me causaba cierta repulsión” (26). Ha despertado en él sentimientos amorosos que se dejan ver en el juego metaliterario que realiza con el supuesto nombre, que aún desconoce, de su enamorada: “Puesto a buscarle un nombre la llamaría Beatriz, Marta o Silvia, cualquier nombre de esos un poco cursis que aparecen en las novelas rosas o en las familias de bien” (26). También son nombres de grandes “amadas” de la literatura italiana y española, con lo que Castillo-Puche hace un guiño al lector más adulto de su novela.

Pero la joven rubia “se llama Olga Liaño” (114) y para José “es como un cuadro italiano o flamenco, pero en juventud soñadora” (112); en definitiva, “ella es un ángel” (116). Todos los retratos de Olga están en relación con el arte y la pintura italianos. De ahí que su aspecto físico, su mirada y sus gestos concuerden con su hermosura interior. Estos rasgos fascinan a José, como si contemplara una obra de arte: “—Tú lo que pasa es que estás enamorado de esa rubia

que parece un cuadro de Rafael. –Dirás una pintura florentina” (121). Una belleza que acabará convirtiéndose en una obsesión para el protagonista: “La presencia encantadora de esta criatura, ya desde que la había visto en la estación, me fascinaba” (121). Y, al final de la novela, cuando salga de la comisaría, lo primero que hará José será ir a comprar flores para Olga (157).

Esta joven, de aspecto angelical y cuyo nombre es Olga, viene caracterizada bajo la carga semántica que desprende su nombre:

Del NP ruso *Olga*, nombre de origen escandinavo introducido en Rusia y Ucrania por los normandos en el siglo IX. Procede del NP escandinavo y germánico *Helge/Helga*, derivado del antiguo alto alemán *heilig*, “santo”, “salud”. A la gran difusión de este nombre en Rusia contribuyó el culto a santa Olga (m. 969), reina de Kiev tras la muerte de su esposo Ígor III; se convirtió a la fe cristiana en Constantinopla, haciéndose bautizar con el nombre de Elena, y se esforzó en introducir el cristianismo en la corte de Kiev (Faure, 2002: 568).

Por lo tanto, un personaje que aúna conceptos de belleza, salud y fe cristiana para mover a la acción a José en su aventura en la lucha contra el terrorismo: “Para mí, era una criatura angelical, casi tanto como la niña Griselda, y ahora me daba más pena sabiendo que era huérfana de madre y con un padre inválido” (125).

Pero José necesita de la ayuda y confianza de un amigo para llevar a cabo esta aventura peligrosa. De entre sus amigos elige a **Rosendo** porque

era, innegablemente, el más bondadoso de los cuatro, el más servicial afectivo. Le llamábamos nuestro “perro guardián” en el buen sentido de la palabra (...). Tenía un afán admirable por aprender cosas y se leía hasta los recortes de prensa que encontraba tirados en el suelo. (...) Rosendo era más bien gordenzuelo, sonrosado y con los ojos azules que le daban aspecto de candor (44).

Es el amigo que más confianza le inspira por su carácter afable, desinteresado y obediente, tanto como un buen perro: “De una cosa yo estaba y podía estar seguro, y era de que Rosendo guardaría el secreto y me obedecería ciegamente hasta el final porque siempre me había sido muy fiel” (56). Efectivamente será el amigo que conduzca al protagonista al éxito y a la confirmación de sus buenos atributos de investigador, como delata la carga semántica de su nombre:

Variante medieval gallego-leonesa del bajolatín *Rudesindus*, forma latinizada de un NP germánico de tradición visigoda sobradamente atestiguado en la documentación hispánica en los siglos IX y X en las variantes *Rudesindus*, *Rodesendus*, *Rudesindus*, etc., probablemente compuesto de los radicales germánicos *hrod-*, “fama, gloria”, y *-sind*, “camino, dirección” (Faure, 2002: 649).

Porque Rosendo, cuyo antropónimo ya había utilizado Castillo-Puche en la *TL* para el marido anarquista con el que Rosa se escapa de casa, era una persona desinteresada y entregada,

capaz de entregarse a la exploración de los demás o de cualquier asunto sin malicia y más bien como fuente de asombro para sí mismo. Su fuerte era la paciente cazurrería del campesino, pero como procedía de la más pura Castilla no entraban en él ni la infidelidad ni la falsedad. Si acaso algo le dominaba, ya dije que era el miedo, pero un miedo también tozudo con rasgos de osadía

cuando menos se podía esperar. Su rostro era como un pan casero y su habla tenía cierto temblequeo o ligero tartamudeo propio de los tímidos (72).

2.3.- CAPÍTULO TERCERO.

HÉCULA, ESPACIO MÍTICO.

2.3.1.- Mito de ida y regreso: Hécula.

Hécula es el nombre elegido por Castillo-Puche para referirse al espacio narrativo de gran número de sus novelas e incluso en aquellas en las que no está presente se halla escondida. Hécula no es el simple espacio narrativo indispensable en toda creación narrativa, no es solo ese lugar que todo personaje narrativo necesita para transitar y así desarrollar su acción dentro de un tiempo determinado. Con esto quiero decir que no estamos ante algo tangible y superficial, aunque estemos hablando de ficciones literarias. Hécula trasciende la concreción, tanto espacial como temporal, y adquiere un poder y un valor simbólico, se convierte no en imagen que se ve, sino en imagen que se vive y se siente. Además, Hécula está “más allá” de la simple representación mimética que pudiera tener con la localidad natal de Castillo-Puche, Yecla, pero de la que surge para elevarse y convertirse en mito “de ida y regreso”, constituyéndose en toda una cumplida peregrinación existencial con un objetivo: “el autoconocimiento”. Por lo tanto, los lectores que nos acercamos a través de la lectura y a través del lenguaje a este espacio percibimos la subversión de ciertos hábitos lectores por medio del “extrañamiento” y captamos una cierta transfiguración del espacio que se hace presente en la creación narrativa mediante el empleo del lenguaje, mediante asociaciones, mediante intuiciones; en definitiva, como propone Gastón Bachelard (1983): “La imagen poética [del espacio Hécula] surge como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad” (28).

Hécula crea otro espacio que es el del texto, el verbal, que es el “de la interacción entre el lector y el texto” (Gullón, 1974: 262). Para Maurice Blanchot: “la obra solo es obra cuando se convierte en la intimidad abierta de alguien que la escribe y de alguien que la lee, el espacio del poder decir y del poder oír” (1969: 31). La captación de ese espacio verbal comienza a debilitar el sentido físico del espacio de Hécula. Por lo tanto, percibir el espacio es “percibir sus rumores, sus movimientos, su vida; reconocerlo impregnado de temporalidad, de latencias que acaso están siendo ocurrencias en otra parte” (Gullón, 1974: 250).

Esa progresiva percepción del espacio hace que el lector abandone la idea de un espacio sinónimo de paisaje natural o geográfico y reconozca que la novela está engendrando un espacio mítico en donde señorea la imagen poética para revelar “el otro mundo”. En otras palabras, es la imagen la que crea ese espacio.

En esta peregrinación o viaje existencial hacia el autoconocimiento los personajes se autodescubren y se dicen a sí mismos lo que fueron o lo que son y, a veces, se reconocen en el dolor ajeno, de la misma manera que el lector se reconoce en ese dolor. No hay que olvidar que también Castillo-Puche persigue el autorreconocimiento en el acto mismo de la creación. Todo se escucha en ese mar de voces que es historia colectiva. Un escritor coetáneo a Castillo-Puche y murciano, Miguel Espinosa, en una entrevista que Ángel Medina publicó en el diario *Línea* el 30 de abril de 1976, viene a confabularse con el sentir de Castillo-Puche a la hora de configurar Caravaca, su espacio narrativo mítico:

—¿Qué piensas de Caravaca?

–Hay para mí dos Caravacas, por así decirlo; una que habita mi interior, o conjunto de recuerdos sobre el pasado, y otra que contemplo y veo, como ciudad.
Hablar de la primera sería como analizar una parte de mi conciencia; hablar de la segunda resultaría ser como una descripción.

Poco después el periodista alcanza el nudo de la entrevista y pregunta:

- ¿Qué piensas de lo local?
- Que es lo universal, siempre que en la descripción de su talante se sepa poner entre paréntesis lo simplemente actual e insignificante. Homero, Mateo Alemán, Cervantes, Balzac, Dickens, Gabriel Miró, Thomas Mann describieron sencillamente sucesos locales que en resumidas cuentas, son los únicos hechos.
- ¿Qué opondrías, en esta concepción, a lo local?
- Lo internacional, que es lo irreal, lo vacío; nada hay, en efecto, más vacío que un gran hotel o un aeropuerto.
- ¿Te gustaría escribir sobre Caravaca?
- Sí, mas no en cuanto Caravaca, sino en cuanto mundo. Hablar de Caravaca, o de cualquier lugar, de manera diferente, equivaldría a decir en falso.

Así pues, el topónimo Hécula para referir dicho espacio mítico-narrativo está henchido de ensoñación. En él se aglutinan evocaciones inusuales. Ya lo recogió Gastón Bachelard (1983) al hablar sobre la carga implícita de sentidos que llevan las palabras:

La filosofía intelectualista que quiere conservar las palabras en la precisión de sus sentidos, que toma las palabras como a los mil pequeños instrumentos de un pensamiento lúcido tiene a la fuerza que asombrarse ante las audacias del poeta. Y sin embargo, un sincretismo de la sensibilidad impide que las palabras cristalicen en sólidos perfectos. En el sentido central del sustantivo se aglomeran adjetivos insólitos. Un ambiente nuevo permite a la palabra entrar, no solo en los pensamientos, sino también en los ensueños. El lenguaje sueña (134-135).

Para él, que es un fenomenólogo, una sola palabra es a menudo germen de ensueño:

Leyendo las obras de un gran soñador de palabras como Michel Leiris (en particular *Biffures*), nos sorprendemos viviendo en las palabras, en el interior de una palabra, movimientos íntimos. Como una amistad, la palabra se hincha a veces, a gusto del soñador, en el rizo de una sílaba. O sea que todo es plácido, apretado. Joubert no ha conocido el reposo íntimo en la palabra cuando habla furiosamente de las nociones que son “chozas”. Las palabras –lo imagino con frecuencia- son casitas con su bodega y su desván. El sentido común habita en la planta baja, siempre dispuesto al “comercio exterior”, de tú a tú con el vecino, con ese transeúnte que no es nunca un soñador. Subir la escalera en la casa de la palabra es, de peldaño en peldaño, abstraerse. Bajar a la bodega es soñar, es perderse en los lejanos corredores de una etimología incierta, es buscar en las palabras tesoros inencontrables. Subir y bajar, en las palabras mismas, es la vida del poeta. Subir demasiado alto, descender demasiado bajo son cosas permitidas al poeta que une lo terrestre y lo aéreo (1983: 135).

Castillo-Puche elige el nombre de Hécula y no se queda en la planta baja de la casa, sino que se pierde por esos corredores lejanos que encuentra en la bodega porque necesita configurar un espacio mítico que dé cabida a toda esa explosión de sensaciones, vivencias o experiencias más o menos traumatizadas que ficcionaliza con otros elementos que han acompasado de manera persistente esas sensaciones. Hécula no es únicamente mera ficcionalización de un espacio geográfico-espacial, sino que es ensoñación en la que entronca la fuerza del mito, con sus variantes, la eclosión de otras recreaciones literarias (Comala y Luvina), la persistencia de

elementos tan prosaicos como pueden ser la constancia del persistente viento yeclano o la percepción auditiva constante de los aullidos o alaridos de los perros (de ahí la (I) de Hécula, de la forma *ululo*: ulular). La misma etimología de la palabra contenida en el sustantivo “Hécula”, además, es un estadio anterior en la evolución etimológica de Yecla (Yakka). Todo esto es un estallido de revelaciones involuntarias en la psique de Castillo-Puche, no porque él lo haya manifestado, que quizás si viviera no estaría de acuerdo; sencillamente es mi interpretación o quizás la revelación de mi psique preconsciente.

Por todo ello, Hécula se encuentra dentro de esa ensoñación como auténtico personaje femenino, con todas las connotaciones femeninas que acarrea: deidad o reina, mujer, madre a la que se acude en busca de cobijo por medio de la memoria y la imaginación y por ende, se acude también a la infancia, al “país de la infancia inmóvil”. Todas estas connotaciones son un camino “existencial” recorrido por el creador narrativo cuando se mira hacia adentro o cuando estallan en el mismo acto creador como una obsesión constante y a veces inconsciente. Hécula está situada temporalmente en la primera juventud del autor implícito de las obras de este grupo, es decir, Hécula abarca la niñez, la adolescencia y primera juventud del narrador. Por ello se acude tanto a este espacio como a este tiempo, para redescubrirse y autoconocerse; para poder entender la madurez vital del narrador, así como a la misma humanidad en un proceso que invita a los mismos lectores a imitar.

Incluyo en este apartado cuatro secciones en las que justificaré la herencia percibida tanto en la creación del espacio mítico-narrativo heculano como en el mismo sustantivo. Me detendré en el imaginario femenino que desprende dicha configuración, en el imaginario mítico y en la estructura antropológica, así como en la estructura etimológica de Hécula y de Yecla, por ser esta la localidad sobre la que se levanta, o más bien, bajo la que circulan los corredores de la memoria inconsciente. Todos estos elementos mítico-imaginarios contribuyen, desde mi punto de vista, a realzar la creación estética en términos de novedad y de singularidad.

García Berrio (2008: 181-196) diferencia dos tipos de espacialidad: la “implicada” (estructural-textual) y la “explicada” (temático-referencial) en la obra literaria. La temático-referencial avala nuestra proposición de la mítica Hécula porque sitúa el espacio no como protagonista, pero sí como elemento configurador de las acciones, así como de los personajes; la espacialidad se muestra como temática.

Siguiendo a García Berrio, en el espacio referenciado por el texto literario (temático), diferenciando entre el enunciado verbal como referencia y objeto o acción real simbolizado, referente, radica en realidad la importancia poético-estética asociada al poder de referencialidad espacial temática de las obras literarias, de tal manera que incluso la genial complejidad simbólica de obras como *Don Quijote de la Mancha* o *La Divina Comedia* se explica en gran medida a partir de su capacidad de alojamiento imaginativo, real o fantástico, de la sugerencia espacial.

Pese a todo, la atención crítica al decisivo factor de la poeticidad imaginativa del espacio en las obras literarias ha sido mucho menos generalizada hasta ahora que la concedida a la dimensión imaginario-temporal; así, en la crítica contemporánea da testimonio la mínima extensión dedicada en el libro fundamental de Gilbert Durand *Poética del espacio* (tan solo el capítulo II del libro tercero, y aun este dedicado al espacio “como forma a priori de la fantasía”); Genette, en *Figures*, dedica unas pocas páginas a este aspecto; Ricardo Gullón lo trata en el

monográfico *Espacio y novela* y Baquero Goyanes disemina algunos apuntes por *Estructuras de la novela actual*.

El espacio de Hécúla forma parte de la temática de las obras castillopucheanas porque es uno de sus contenidos principales y por ello uno de los factores fundamentales de su poeticidad. Hécúla no es solo un simple dato, sino que la fisonomía geográfico-espacial tiene un papel continuo en el conjunto de las representaciones formuladas por Castillo-Puche. Hécúla establece un espacio cerrado en un valle que constriñe cualquier intento de salida hacia una realidad exterior más alejada. Sus callejas estrechas y alargadas orientadas hacia arriba, hacia la subida al Cerro del Castillo o al cementerio, llegan a asfixiar y a delimitar las inquietudes de sus vecinos-protagonistas, convirtiéndose en un mundo cerrado donde se intensifica toda la carga antropológica de la zona y de los subconscientes colectivos. Por eso hay a veces imágenes grotescas y a veces afloran instintos ancestrales de horror, violencia, ensañamiento... El ser humano acotado por los límites de una religión vivida desde el miedo, desde la culpa... y las campanas y el viento sirven de recordatorio de la muerte. Un espacio muy limitado como alegoría de los recovecos interiores del ser humano, del individuo del siglo XX, en el que cualquier anécdota o situación se transfigura como un descenso más en el interior del alma que ayuda a autoconocerse, a veces por medio de delirios, imágenes oníricas, miedos, etc.

Por ejemplo, las siguientes citas literarias de *Cmh* son muy significativas de todo esto: "... calles rectas, anchas y largas, atravesadas por callejones empinados y tortuosos..." (25); "Las calles de Hécúla, anchas y muy largas, tienen todas encima medio palmo de tierra... En cambio, los callejones que descienden monte abajo tienen al descubierto la piedra desnuda y redonda. Estos callejones, cuando llueve, atraviesan Hécúla de parte a parte como ríos desenfrenados..." (272); "En Hécúla hay dos calles de casas señoriales, herméticamente cerradas. (...) En seguida comenzamos a trepar por unas cuevas retorcidas... A uno y otro lado estaban las cuevas. Agujeros perforados en la roca o en la misma tierra, de donde surgían seres famélicos y desgñados con rebullicio de gusanera" (29).

Esta Hécúla hunde sus raíces en su Yecla, literaturizada en Hécúla, que viene a ser como un testamento humanizado de su lucha feroz contra la opresión, la injusticia y la hipocresía, ampliándose con esta cumbre del desgarró y de la soledad: la muerte de la madre, símbolo de identidad hasta las raíces más profundas del ser. Las palabras subliman el realismo y lo trasponen y transfiguran con imágenes de un vitalismo crítico, conflictivo, agonizante, pero también resucitador. Hécúla es el mito de ida y regreso, una cumplida peregrinación existencial.

El propio Castillo-Puche, en un discurso de agradecimiento por su elección de hijo predilecto de Yecla en 1991, que encontré en la Fundación homónima de Yecla, se expresaba en los siguientes términos a la hora de hablar de *su Yecla*:

Lo que yo, en realidad, he querido y quise hacer con mis novelas ha sido descifrar Yecla, reducirla a símbolo, contarla, proclamarla y también cantarla. Pero no cantarla en clave local y convencional, sino como un emblema de carácter nacional, aún podríamos decir que universal, representación modélica de un mundo en crisis, superado y caduco. Yo he querido llevar a Yecla —y diría que lo he conseguido— con una problemática parabólica, a todos los confines de España y aún más allá.

Yecla ha sido para mí, sobre todo, una conciencia rota, un cisma interior, una herida desgarrada. Y mi trabajo literario consistió principalmente en profundizar y desvelar la imagen encubierta de Yecla, y en ella la de tantos otros pueblos oscurecidos por la ignorancia y el atraso; una imagen que a veces aparece cubierta y tapada con lienzos morados, como esas

imágenes que se tapan durante la Semana Santa. Hemos de acercarnos con devoción y con amor, en una desnuda tarea de investigación, al rostro verdadero de Yecla o de cualquier otro pueblo con ánimo de despertarlo de su letargo, de sacudirlo en su inercia, de denunciar sus fallos y sus fracasos.

Estos breves párrafos me llevan a dar crédito a la metodología empleada en este estudio para el desciframiento o las pretensiones del propio escritor y, al mismo tiempo, del lector modelo para el que Castillo-Puche escribía, produciéndose así una simbiosis. El siguiente párrafo, extraído del mismo discurso de agradecimiento por su elección de hijo predilecto de Yecla en 1991, lo vuelve a constatar:

Porque nadie puede desprenderse de su infancia y de sus raíces, y menos que nadie un autor como yo que he tenido como símbolo y como pináculo desde el cual he dirigido mi mirada y mis sueños al mundo, en aquella higuera, torreón vegetal, cúpula de ramas entrelazadas, que fueron para mí una indicación, una presencia metafórica, una fascinación y un símbolo. Recordad ese librito para niños, *EpmP*, que lleva en la portada a un zagal ensimismado desde su promontorio de hojas verdes y de frutos rotundos. También en mis novelas más antiguas la higuera de mi casa está presente, acaso como una sugestión verde a la ilusión del río subterráneo que desfila entre grutas de piedras en las entrañas de Yecla y que alguna vez ha aflorado para producir la riqueza de sus campos de manzanos.

En resumen, Hécúla es un nombre preexistente en la antigua y primaria onomástica real y cultural-literaria y, por lo tanto, no es una “creación”. Formalmente es nueva porque Castillo-Puche ha iniciado el camino de retroceso hacia el origen, hacia el comienzo, pero ha hecho este viaje “resemantizando” el nombre, según acabo de exponer, y a continuación analizaré con más detalle, por medio de procesos de combinación de nombres, el calco expresamente imperfecto de un modelo, la intervención del discurso metaonomástico, la influencia de la información no onomástica, el registro estilístico lúdico... que dan lugar a la activación de sutiles connotaciones, matices y, en general, virtualidades semánticas pasivas o que “reconstruyen” totalmente el significado del nombre. Desde esta perspectiva, todo nombre literario es culturalmente motivado, puesto que forma parte de un conjunto cuyo significado global siempre es un tiempo y un espacio bien determinados a los que se les asocian imágenes socio-culturales.

Saruste (*Hp*) y Olopesa (*P40*) son variantes formales del nombre Hécúla dentro del universo narrativo de Castillo-Puche. Estos nombres aparecen en su narrativa cuando él ya ha delineado su Hécúla con rasgos muy particulares. Sin embargo, se diría que al principio de su narrativa (*Hp*) opta por denominar a su espacio narrativo con un topónimo muy alejado formalmente de Hécúla. Desde el punto de vista formal y etimológico están distanciados aunque remiten al mismo concepto y al mismo espacio mítico. Castillo-Puche toma esta decisión por motivos prosaicos y tratando de suavizar la situación con sus vecinos de Yecla, pues fue expulsado de su localidad natal porque a sus conciudadanos no les gustó la descripción que ofreció de este lugar. Más tarde, en *P40* opta por otro nombre, Olopesa, para describir con las mismas pinceladas a su ya consagrada Hécúla. Ahora, esta alusión está incorporada en una narración cuyo desarrollo sucede en un espacio urbano, Madrid. Sin embargo, el protagonista tiene raíces rurales y estas son de Hécúla-Olopesa, donde transcurrió su niñez. Así pues, Genaro presenta rasgos fundamentales en cuanto a su caracterización, rasgos que son herencia de la fuerza configuradora de Hécúla, llamada ahora Olopesa.

De Yecla toma determinados matices o costumbres, como, por ejemplo, en *Easr* se refiere a Hécúla como población cercana a Turena, donde se conoce a Yecla como pueblo

murciano donde se dice púe (pues): “Hay que ver lo mucho que pueden unos kilómetros, porque aquí se había acabado la tierra del púe, que era Hécúla, y los turezanos repetían socarronamente, púe, púe” (207).

2.3.1.1.- El imaginario femenino.

Jung (1970), hablando sobre el arquetipo inconsciente colectivo, concebía que los mitos son revelaciones originales de la psique preconsciente, informes involuntarios acerca de acontecimientos psíquicos inconscientes. Así pues, la mítica Hécúla castillopucheana es concebida con connotaciones femeninas y con revelaciones arquetípicas que tienen que ver con lo femenino y pasa a convertirse en símbolo encarnado en el mito artístico u obra literaria.

Hécúla se nos dibuja con rasgos femeninos traducidos en imagen percibida de forma mental y relacionada peculiarmente con sensaciones⁴¹. Sin embargo, estos rasgos femeninos nos remiten, en primer lugar, a los tres tipos ideales femeninos de las “tres gracias”: “Afrodita es la imagen carnal o fetichista (“La Puta”); Hera es la imagen clásica o convencional (“La Madre”); y Palas Atenea es la imagen juvenil o andrógina (“La Virgen”)” (Gil Callo, 2000: 27). Hécúla encarna al segundo tipo, a Hera, la imagen convencional de la Madre. Por lo tanto, en Hécúla se perciben connotaciones femeninas en su faceta de “madre”, pero también en su faceta de “divinidad”, en la que enlaza el paganismo con el cristianismo, herencias ancestrales con virtudes católicas.

En segundo lugar, a la imagen de una mujer madre hay que añadirle los rasgos distintivos, esenciales e intensos de pena y de dolor. Se trata de una mujer-madre doliente, épica y trágica. Es el dolor una de las manifestaciones y consecuencias de sus sentimientos intensos, dolor extremo, que corresponde generalmente a la muerte de un hijo. Es entonces cuando el dolor es una impronta del horror y la muerte es el marco en el que se expresa.

Ya en 1950 Castillo-Puche reflexionaba sobre el nombre que Miró había elegido para su realidad literaria en “Orihuela de Miró” (*Mundo Hispánico*, 1950): “Y por qué la llamó Oleza”. En dicho artículo se resalta la visión mítica que Miró ha pretendido conseguir con este vocablo: “porque acaso en este vocablo encontraba él como la representación de un símbolo: quizá una virgen, quizá una diosa, quizá algo con lo que podía ser nombrada una mujer de eterna fugacidad”. Asimismo, nosotros, lectores e intérpretes de la narrativa castillopucheana y concretamente de su espacio mítico, podemos coincidir con el pensamiento que Castillo-Puche le dedicaba a la creación de Miró, cuando él todavía, en 1950, no tenía diseñado el suyo pero que, seguramente, corría por esos mundos subterráneos de todo ser humano y todo creador. Su Hécúla podría nombrar a una mujer, como ya he dicho, pero no “de eterna fugacidad” e incluso cargada de sensualidad y jovialidad como la de Miró; la de él sería una mujer madura y henchida de dolor, de pena; no de colores vivos y alegres, sino de colores oscuros y grises con ropajes mediocres, ensombrecidos y opacos movidos por el viento que levanta la tierra, no por un suave viento que mueve con ligereza las campanas, sino por un ventarrón que traspasa la piel y remueve el mismo inconsciente.

Dentro del imaginario mítico nos encontramos con la figura femenina de Hécuba, mujer representativa del dolor y del horror ante la muerte de Héctor, su hijo, y también ante la de su

⁴¹ Ivor Richards en 1924 creyó que “siempre se ha concedido excesiva importancia a las cualidades sensoriales de las imágenes. Lo que presta eficacia a una imagen no es tanto su condición de vívida como su carácter de acaecimiento mental relacionado peculiarmente con la sensación” (Wellek y Warren, 1966: 221). Su eficacia se debe a que es vestigio, reliquia y representación de la sensación.

esposo, Príamo; y de su nieto Astianacte y, sobre todo, de su hijo menor, Polidoro; además de su hija Polixena, pedida por los griegos para ofrenda en sacrificio a Aquiles, como cordero degollado. En todo caso, se trata de dolor intenso como rasgo característico y esencial de su personalidad y es reflejado en los textos literarios. Hécuba es prototipo del dolor de madre doliente que viene representada en el preciso momento de la muerte del hijo como espectadora del espantoso suceso y vinculada con el contexto de la guerra de Troya, en la que se produce la muerte de sus hijos; de la misma manera sufre la Hécuba literaria que ve morir a sus hijos en el contexto de la guerra civil española.

Hécuba es mujer, madre, abuela, esposa, mujer víctima de la guerra. Es el mito que se desarrolla en numerosas fuentes literarias, pero también se percibe la faceta de “la muerte” y de “lo oscuro” relacionado con otras evoluciones de este mito, donde en el personaje anidan sentimientos contrapuestos de venganza o de aceptación, donde Hécuba es transformada “en perro” y desciende al Hades. Nuevas evocaciones nos produce el espacio referencial de Hécuba, donde siempre persiste el constante ulular de los perros en momentos de desasosiego.

2.3.1.2.- Estructura mítica. (P. Imaginario.)

La sugerente captación de la Hécuba mítica, no de manera descriptiva-material, sino desde el punto de vista creativo y artístico como vía de sublimación psicoanalítica, supone una base en la creación artística de pulsiones transformadas en configuraciones que permiten que nos acerquemos a un conocimiento más amplio y con más empatía de la creación artística y, concretamente, de la creación de este espacio narrativo.

Esta creación va más allá de las meras representaciones proporcionadas por las huellas de la experiencia anterior; va más allá de lo percibido y perceptible en un tiempo y en un espacio y ello es posible gracias a la actividad de la *fantasía representativa* o imaginación. Es entonces cuando el mito le sirve a Castillo-Puche para reflejar diversos aspectos de la realidad de su época: guerra, dolor, muerte... Como buen observador, advertía que la guerra iba corrompiendo a los hombres e impulsando sus bajas pasiones: envidia, ambición, odio. Pienso que si altera o recrea las versiones mitológicas usuales es porque intenta trasladar a los materiales míticos sus pacientes observaciones sobre sus conciudadanos, es decir, se le concede a su nueva recreación el estatus de mito. Precisamente el mito se le hace presente en la recreación de Hécuba por dos vías: la externa, en la misma palabra, en el mismo sustantivo topónimo que refiere (la etimología) y la interna, la cargada de atributos y cualidades que sugieren y evocan al personaje de la mitología griega, a la misma Hécuba.

Esta carga mítica que se hace presente en la configuración de un espacio narrativo se presenta como si fuera un “personaje colectivo” que inunda gran parte de la narrativa castillopucheana y que destaca por ser uno de los rasgos más originales de Castillo-Puche, que no tanto ha pretendido interpretar los datos mitológicos como escribir tragedias sobre la realidad humana. Tragedia colectiva encarnada en la guerra civil española, como una guerra estúpida, cruel, que a nada conduce y que acarrea la ruina de los vencedores⁴², así como tragedias individuales, unas derivadas de las consecuencias funestas de la guerra, de la insolencia y crueldad de los vencedores, de la violencia del fuerte sobre el débil, de la necesidad de justicia,

⁴² Ya lo encontramos en *Las Troyanas* de Eurípides.

etc.; pero, también tragedias individuales de corte existencialista, de necesidad de autoanálisis, de autoconocimiento.

Ese personaje colectivo, inspirado en el mito y en un personaje mítico que ha pasado por varios trances trágicos ligados con la guerra civil, se ha visto sometido a la desesperación más profunda al comprobar las muertes de “sus hijos, sus vecinos”. El rasgo central de este personaje colectivo (Hécuba) es la pena, mostrándose resignada, pero llena de ira, dolor y deseo de venganza ante tanta muerte. Se convierte en otro personaje por sí mismo con todos sus ropajes, es decir, con los sentimientos que la rodean: miedo, temor, descanso... y con todos sus rituales: enterramientos, necesidad de dar sepultura, respeto y temor por los muertos...; además de las consecuencias de la muerte en los demás, bien cuando esta es impuesta, motivada por la guerra, bien cuando se alza en el destino final de toda vida humana.

La muerte, cuando es producida de manera forzada y violenta, da paso a otro personaje en la narrativa castillopucheana: a la venganza, con toda la corte de condiciones que acarrea. Este anhelo de venganza ocasionará en los personajes que representan a sus conciudadanos un conflicto en el que mostrarán las dualidades humanas y los choques frontales con dogmas tan incuestionables como los de la religión cristiana. También esta se halla latente. A veces de manera implícita y otras tan manifiesta que reconduce los presupuestos de Castillo-Puche: la encontramos de manera muy implícita en obras donde Hécuba constituye ese personaje colectivo con todas sus connotaciones y sus interrelaciones y en estas, máximo exponente *Ev*, los valores cristianos quedan a salvo de cualquier crítica o censura; sin embargo, aquellas otras obras en las que Hécuba remite al espacio físico, Madrid, Nueva York o Roma, la religión cristiana se convierte en objeto de censura y crítica.

Por lo tanto, se puede entrever en las narraciones de Castillo-Puche un fondo antibelicista al poner de manifiesto los horrores de la guerra civil española de una manera explícita en algunos casos. Estos horrores son extensivos a todas las guerras que se han producido y se producen fuera de España.

Hécuba se enmarca dentro de los mitos “de ida y regreso” o bien dentro de los mitos “de bajada al Hades y subida”. Los personajes castillopucheanos que se enfrenten a Hécuba primero han salido de ella para luego regresar y autoconocerse en su configuración existencial. Toman conciencia de que la configuración mítica ha calado en sus subconscientes, han sido configurados más allá de sus límites físicos porque la poética imaginaria de “Hécuba” es la poética de “Hécuba”, con toda su carga mítica. Así, el siguiente recorrido no exhaustivo de este personaje mitológico que ha pasado por varios estadios nos ayudará a entender toda la carga mítica de Hécuba, construida con diversas pinceladas semánticas y connotativas. Veámoslo:

***Hécuba o Hécabe.** Así viene enunciada la entrada de este personaje en el *Diccionario de mitología clásica* de Jenny March (2008). Dice de ella, entre otras cosas:

El nombre de Hécuba, como el de Príamo, se ha convertido en símbolo de la persona que sufre las alternativas de la fortuna mudable, como dice una famosa estrofa de los *Carmina Burana*: El rey está sentado en lo más alto, / que tenga cuidado no se caiga, / pues bajo la rueda podemos leer: “La reina Hécuba”.

Los sufrimientos de Hécuba son objeto del exaltado discurso del Cómico Primero en *Hamlet*, lo que provoca el siguiente comentario de este: ¿Y qué es Hécuba para él o él para Hécuba, que así tengo que llorar sus infortunios? (223-224).

La figura de Hécube es anterior a Hécuba. ¿Qué quiero decir con esto? Antes de que Homero se dispusiera a narrar, poner por escrito esos mitos que formaban parte de la memoria colectiva popular transmitidos oralmente, Hécube existía y representaba algo más de lo que nos enuncia, no solo al comienzo sino al final de los días de Hécuba.

En el mismo diccionario de Jenny March (2008) se encuentra una entrada para:

***Hécate.** De ella destaca las cualidades que la identifican con elementos como el infierno, la brujería, la noche...:

Diosa infernal relacionada con la brujería y la magia negra, aunque para Hesíodo, que es el primero que la menciona, parece que no tenía esas siniestras connotaciones. El poeta hace de ella la hija de Perses y Asteria (y por lo tanto prima hermana de Apolo y Ártemis), y afirma que Zeus la honraba por encima de todos los demás dioses. No alude a ninguna relación con el Infierno, antes bien, la alaba como a una divinidad poderosa que ejerce su dominio sobre la tierra, el mar y el cielo, capaz de proporcionar innumerables bendiciones a los mortales, y la riqueza y el éxito a todas sus empresas, si así lo desea.

A veces se identifica con Ártemis, y también estaba estrechamente relacionada con Deméter, de la que ocasionalmente se dice que era su madre. Hécate ayudó a Deméter a buscar a su hija perdida, Perséfone, y cuando madre e hija volvieron a reunirse, se convirtió en sirvienta de Perséfone. En la batalla de los dioses contra los Gigantes mató a Clitio con sus antorchas. En el s. V a. C. ya se había convertido en el personaje amenazador más conocido, asociada con la magia y la brujería, los fantasmas y los seres de la noche. Hechiceras como Medea invocaban su nombre, como criatura que realiza los conjuros más potentes. Era venerada en las encrucijadas (lugares ideales para la magia), donde se disponían cada vez para ella platos de comida con el fin de señalar la llegada de la luna nueva. Hacía sus temibles apariciones sobre la tierra en la oscuridad de la noche, acompañada de jaurías de perros infernales aulladores. Del mismo modo que Selene o Ártemis/Diana representan el esplendor de la noche iluminada por la luna, Hécate se identifica con la oscuridad y el terror nocturnos.

Aunque en el arte antiguo se la representa a veces con una sola cara, a menudo aparece con tres rostros o con tres cuerpos. En el altar de Zeus de Pérgamo, donde podemos verla atacando con su perro a un gigante con cola de serpiente, tiene un solo cuerpo, tres cabezas y tres pares de brazos. En el *Macbeth* de Shakespeare hace dos breves apariciones para dirigirse a las tres brujas: les reprocha que pronuncien profecías para Macbeth sin su conocimiento (“Yo, la dueña de vuestros encantamientos, el agente secreto de todos los males”), y luego se une a ellas para causar su ruina (219).

Hécate aporta a Hécuba las connotaciones de la noche, la oscuridad, el terror y la relación con los perros: jaurías de perros aulladores o conformada ella como perro; elemento este último de una fuerza persistente en la narrativa de Castillo-Puche como elemento de augurio trágico y, como veremos, caracterizador de la misma etimología léxica.

En la clásica obra de Robert Graves *Mitos griegos* (2005) quedan esclarecidas, fundamentalmente, las variantes de cada mito. Además, esta obra nos resulta de gran ayuda para entender la hermenéutica de la literatura porque ofrece una visión y análisis de sus componentes (tanto de los motivos míticos que Jung llamaba “mitologemas” como de los “mitemas” o secuencias básicas narrativas de Lévi-Strauss). Una narración mítica se compone de esos elementos menores y es muy importante para un entendimiento de la misma facilitar el análisis, además de conocer las fuentes clásicas de esas variantes de los mitos. Este libro también nos aporta una visión antropológica en los comentarios o glosas que Graves introduce con la

intención de explicar los trazos más extraños y curiosos del mito, aquellos rasgos de intención simbólica que él considera que el entendido en mitos debe descifrar al lector.

Por todo ello, en el índice onomástico del citado libro de Graves (2005: 812) la referencia a Hécuba nos remite a Hécabe y nos deriva a distintas situaciones:

1.- **Los hijos de Equidna**, entre los que destaca Cerbero, “asociado por los dorios con el dios egipcio Anubis, que tenía cabeza de perro y era el encargado de conducir a las almas al Submundo, parece haber sido originalmente la diosa de la Muerte, Hécate o Hécabe, a la cual se representaba como una perra porque los perros comen carne de cadáver y aullan a la luna” (2005: 147).

2.- **El saqueo de Troya**. Odiseo obtuvo a Hécabe como su parte del botín y la llevó al Quersoneso tracio, donde ella pronunciaba invectivas tan horribles contra él y los otros griegos por su barbarie y sus prevaricaciones que no tuvieron más remedio que matarla. Su alma tomó la forma de una de las espantosas perras negras que siguen a Hécate, se arrojó al mar y nadó hacia el Helesponto; por eso al lugar de su entierro lo llamaron “La Tumba de la Perra”. Otra versión de la fábula es que, después del sacrificio de Políxena, Hécabe encontró el cadáver de Polidoro que había arrojado el agua a la costa, pues su yerno Poliméstor lo había matado por el oro con que Príamo costeaba los gastos de su educación. Llamó a Poliméstor, prometiéndole que le comunicaría el secreto de un tesoro oculto entre las ruinas de Troya, y cuando él se acercó con sus dos hijos, sacó del pecho una daga, mató a los niños y a él le sacó los ojos, una exhibición de irascibilidad que Agamenón le perdonó por su edad y sus desgracias. Los nobles tracios se habrían vengado de Hécabe con flechas y piedras, pero ella se transformó en una perra llamada Mera y echó a correr de un lado a otro aullando tristemente, así que se retiraron confusos (2005: 762).

Mera era el emblema de Escila en el firmamento, el Can Menor, y cuando aparecía se ofrecían sacrificios humanos en la Maratón ática, siendo la víctima más famosa el rey Icario, con cuya hija se había casado Odiseo y cuya suerte, por tanto, debía de compartir en el mito original. Hécate, la diosa de la Muerte con cabeza de perro, que vivía lo mismo en la tierra que entre las olas (2005: 763).

3.- En el mito que refleja **el duodécimo trabajo de Heracles**, la captura de Cerbero, se alude a “Heracles descendiendo al Tártaro, donde Hécate, la Diosa de los Muertos, le recibía en forma de un monstruo de tres cabezas” (2005: 562).

4.- En el relato del mito de **Erígone** se hace alusión a lo siguiente: “la imagen de Mera el sabueso fue puesta en el cielo y se convirtió en el Can Menor, por lo que algunos identifican a Icario con Bootes y a Erígone con la constelación de Virgo” (2005: 289).

Y en la explicación: “Mera era el nombre dado a Hécabe, o Hécuba, la esposa de Príamo, después de haberse transformado en perro, y como Hécuba era en realidad la diosa tricéfala de la Muerte Hécate” (2005: 289).

Hesíodo habla de Hécate cuando describe **los dioses del mundo subterráneo** y “demuestra que había sido la triple diosa original, suprema en el cielo, la tierra y el Tártaro, pero los helenos enfatizaron sus poderes destructivos sobre los creativos, hasta que al final se la invocaba solamente en los rituales clandestinos de magia negra, sobre todo en lugares donde se cruzaban tres caminos” (2005: 140).

5.- **La fundación de Troya**: “Hécabe, la segunda esposa de Príamo –a la que los latinos llaman Hécuba-, era hija de Dimante y de la ninfa Eunoe; (...) Le dio a Príamo diecinueve de sus cincuenta hijos, siendo los restantes hijos de concubinas” (2005: 677).

6.- **Paris y Helena.** Efecto de la premonición (como motivo narrativo en Castillo-Puche): Poco antes del nacimiento de Paris, Hécabe había soñado que daba a luz un haz de leña del que salían retorciéndose innumerables serpientes de fuego. Se despertó gritando que la ciudad de Troya y los bosques del monte Ida estaban ardiendo. Príamo consultó inmediatamente con su hijo Ésafo, el adivino, quien anunció: «¡El niño que está a punto de nacer será la ruina de nuestro país! Te ruego que te deshagas de él» (2005: 683).

6.- **La ira de Aquiles.** Queda al descubierto la necesidad de honrar a los muertos, de ofrecer un ritual funerario digno, Juegos Funerarios (deporte, luchas, pugilato), y la gran ofensa es dejar sin enterrar a los muertos. Lo encontramos cuando Aquiles se encontró con Héctor y le obligó a librar un combate cuerpo a cuerpo. Aquiles le atravesó el pecho y rechazó su súplica de moribundo de permitir que rescataran su cadáver para enterrarlo. Después de apoderarse de la armadura, Aquiles le cortó la carne que rodeaba los tendones de los talones. Luego pasó unas tiras de cuero por los cortes, las ató a su carro y, fustigando a los caballos Balio, Janto y Pedaso, arrastró el cuerpo hacia las naves a medio galope. La cabeza de Héctor, con sus cabellos negros cayendo a ambos lados, levantaba una nube de polvo a su paso. Hermes condujo a Príamo al campamento griego al cubierto de la noche y convenció a Aquiles para que aceptara un rescate. En esta ocasión Príamo mostró una gran magnanimidad hacia Aquiles, pues lo encontró dormido en su tienda y podía haberlo matado fácilmente (2005: 726-727).

7.- En **El saqueo de Troya** también encontramos alusiones al honor del funeral y a la ofensa de no enterrar reflejados en la muerte y asesinato de Príamo: “Hécabe se refugió con sus hijas bajo un antiguo laurel en el altar erigido a Zeus del Patio, y allí retuvo a Príamo impidiendo que corriese al fragor de la batalla. “Quédate con nosotras, señor –le suplicó–, en este lugar seguro. Eres demasiado anciano y débil para luchar”. Refunfuñando, Príamo hizo lo que ella le pidió, hasta que delante de él pasó corriendo su hijo Polites, perseguido de cerca por los griegos, y cayó traspasado ante sus propios ojos. Maldiciendo a Neoptólemo que había asestado el golpe mortal, Príamo le lanzó sin éxito su lanza, ante lo cual lo sacaron a rastras de los escalones del altar, ahora enrojecidos de sangre de Polites, y lo asesinaron cruelmente en el umbral de su propio palacio. Pero Neoptólemo (hijo de Aquiles), recordando sus deberes filiales, arrastró el cadáver hasta la tumba de Aquiles, en el promontorio Sigeo, donde dejó que se pudriera decapitado y sin enterrar” (2005: 755).

Como se ha comprobado, tanto Hécate como Hécuba se hallan en estrecha relación con la muerte. De ahí la presencia de esta en la configuración de Hécuba y, sobre todo, la vivencia de la muerte de los demás: vivos que viven para la muerte es el ambiente que se respira en Hécuba, donde el cementerio es el icono de esta temática.

2.3.1.3.- Estructura antropológica (P. Imaginario)

El hombre, como individuo y como humano, no siempre necesita de sus semejantes para conocerse a sí mismo. También necesita de su propio conocimiento como individuo y como ser inmerso en un tiempo con toda la carga de su esencia y de su andadura temporal. Lo pagano y lo cristiano acompañarán al “hombre” en ese viaje de su propio conocimiento. Y esto es lo que Hécuba, como espacio mítico, desprende porque ha sido levantada sobre las pulsiones, sobre el inconsciente de un yeclano, y amasada con los elementos de la misma Yecla y de su historia logra constituirse en un personaje que adquiere protagonismo e inunda tanto a los demás personajes como a la trama narrativa.

Desde el mito, según Robert Graves:

...toda la Europa neolítica tenía un sistema de ideas notablemente homogéneo, basado en el culto a la Diosa Madre (con su diversidad de nombres). La Europa Antigua no tenía dioses. La Gran Diosa era considerada inmortal, inmutable y omnipotente, y el concepto de paternidad no se había incorporado aún al pensamiento religioso. (...) El hogar que ella atendía en una cueva o choza era el más primitivo centro social, y la maternidad, el misterio esencial. Así pues, la primera víctima de un sacrificio público en Grecia era ofrecida siempre a Hestia, diosa del hogar. Ya en época helénica se desplazó a Hestia y prevaleció un sistema patriarcal: Hera quedó subordinada a Zeus (2005: 21-22).

Cuando Friedrich Georg Jünger (2006) habla de Gea (mujer de Urano y después, Hera mujer de Zeus...) dice que es la Madre Tierra y la diosa de la tierra, que se desprende de Caos y engendra a Urano, las Montañas y el Ponto. Es la madre y la diosa de la que todo emana y a la que todo regresa. No es una diosa como las del Olimpo es la madre y la antepasada de todos los dioses y diosas. A Caos no se le rinde culto: es Gea la primera a la que se venera. Con medio cuerpo emergiendo de la tierra la vemos representada en el friso del altar de Pérgamo, donde, como madre afligida, presencia la lucha entre dioses y gigantes. Está representada como sufriente, no como actuante.

Es, además, la diosa del mundo subterráneo, conocedora de lo oculto, de lo que está enterrado. En ella, la vida y la muerte se hallan tan estrechamente entrelazadas que resulta difícil diferenciarlas. Del mismo modo que conduce todo hacia la muerte a través de la vida, así también a través de la muerte obtiene toda vida. Por ello, los personajes castillopucheanos “mueren” en el autoconocimiento de sí mismos y de Hécuba, para luego obtener vida nueva.

Todas las madres, las divinas y las humanas, son hijas respecto a ella. Como diosa del espacio subterráneo, Gea es la diosa del mundo inferior y de la muerte. En su seno alberga a los muertos y las tumbas. De ella deriva todo y a ella retorna todo; de ahí que posea el don del presagio. Gea no tiene nada virginal, actúa por la fuerza del vientre materno. Es parturienta, nodriza y sustentadora, también es llamada la del ancho seno y la dispensadora universal. Cuando hace su aparición e interviene en la lucha, lo hace como madre, ayudando a su descendencia. Tal como nos explica Tito, al proteger al hijo también protege al bandido y violador, pues siente satisfacción por todo lo que sea engendrar y alumbrar, y celebra al procreador sin que le importe cómo lleva a cabo su tarea. No le preocupa la virginidad sino la maternidad.

Gea es imperturbable, es solidez que perdura para siempre. De todas las diosas es la más persistente, muestra algo inmutable, que en sí mismo no cambia. La diosa Gea no reina de un modo visible, sino oculto, pues si bien está en todas partes y en todo, raras veces se muestra; solo en casos de máximo disturbio. No ama la lucha ni los cambios y, femenina, desea que todo permanezca tal como está; desea proteger y mantener todo en su primera solidez. Se aparta de la sublimidad de Zeus, que abarca todo lo espiritual, afligida por la suerte de sus hijos e hijas, los titanes.

La infancia de Castillo-Puche transcurrió en Yecla, donde se fue empapando de una serie de vestigios culturales que quedaron como poso en su subconsciente. Estos vestigios son los que deja traslucir en sus ficciones. Yecla, localidad murciana, ha sido testigo con el devenir de los siglos de varias culturas y religiones en las que la feminidad tenía rasgos divinos: Elo (ibérica) y la Purísima (cristiana). La ha envuelto siempre un ambiente mariano que desprende las ataduras primarias con esa realidad del cristianismo en el culto mariano y en las asociaciones

de “madre”. Castillo-Puche también ha sido consciente de esta situación y así lo recoge en una carta al obispo Azagra, probablemente para su posterior publicación en *La Verdad*, con motivo del nombramiento de hijo predilecto de Murcia de dicho obispo en 1995. La encontré en la Fundación de Castillo-Puche y la transcribo:

No es frecuente tener un obispo que no sea hombre dado a las lisonjas, a los honores, a la sola piedad y blandura humanas; que no sea simplemente un condenador, sino que sepa que hay muchos y buenos hombres fuera o lejos de la Iglesia. Un obispo que está más en el Nuevo Testamento que en el Antiguo; un Pastor que sufre con las cosas atroces que pueblan nuestro mundo cristiano y que siempre tendrá más presentes a los fieles que practiquen la caridad evangélica que a aquellos que se queden satisfechos con la mera posesión de la doctrina.

Yo le recuerdo en aquel fervoroso ambiente mariano, porque siempre he creído y constatado que la fijeza de Yecla, mi pueblo, con la Virgen es una tradición de siglos. Primero tuvimos allí la Encarnación, después la Asunción y ahora la Concepción. Es como si Yecla tuviera o hubiera tenido una cierta precocidad o anticipo metahistórico incluso de los dogmas marianos y sintiera unas ataduras primarias con esa realidad del Cristianismo que es la Madre de Dios, porque sin Ella el mismo Cristo es inconcebible –no ya concebido– sin esta criatura de excepción y de cotidiana presencia en los Evangelios, sobre todo en los de San Lucas y San Juan. Se pueden y se podrán destruir las imágenes –y en esto España pecó alguna vez estúpidamente, igual que antes la luterana Inglaterra– pero lo que está en el fondo del alma de los pueblos es indestructible. La maternidad de María dio al traste, superándolos, con los antiguos mitos y los símbolos imperecederos que en Ella han encontrado una sustitución más humana, auténtica, religiosa y duradera. Por eso se comprende que Ella sea la clave del cristianismo. (...)

Yecla, como dije antes, es pueblo que ya celebraba la Asunción entre los pueblos más antiguos de Oriente y Occidente, hace más de mil años. Allí se conserva la llamada Iglesia Vieja, que data posiblemente de 1512 y que fue pionera en el culto a la Asunción en todo el Levante español.

Este sentir ha sido vertido en Hécuba, o ella ha salido a recibir estos dones y la han conformado con las pinceladas de diosa o Virgen madre de Dios, tomando estos atributos del cristianismo como ya los tenía Gea en la mitología. Por lo tanto, Hécuba está configurada con atributos de mujer, de deidad, y de madre. Aún más, otra cultura, la ibérica, anduvo por las tierras de Yecla y en ella la primera deidad fue femenina, Elo, eslabón entre la cultura griega y el cristianismo.

Azorín, en *Confesiones de un pequeño filósofo*, le dedica un capítulo (La misteriosa Elo) y en *La voluntad* la recupera y la incluye en el prólogo cuando habla sobre la construcción de la iglesia Nueva de Yecla en la que participa “el Mudico”: “A *el Mudico* le dan solo dos reales. El día 7 *el Mudico* no figura ya en las listas. Y yo pienso que este pobre niño despreciado, que durante una semana trae humildemente la ofrenda de sus fuerzas a la gran obra y luego desaparece, acaso muere” (114); y el caballero Mergelina: “Durante dos meses un solo donante –el caballero Mergelina– ocurre a los dispendios de la obra” (115). El otro gran tema azoriniano quizá sea el tiempo como repetición, tema que Martínez Ruiz toma de Nietzsche. La construcción de la iglesia Nueva sirve al narrador para recordarnos el carácter milenarista de la ciudad. Nos habla de la misteriosa Elo, la ciudad ibérica puesta al pie del monte Arabí, en el cerro de los Santos. Para confirmar que todo se repite, que todo es uno y lo mismo, nos recuerda que los habitantes de aquella ciudad también fueron capaces, con su esfuerzo, de erigir un gran templo:

Y ved el misterioso ensamblaje de las cosas humanas. Hace veinticinco siglos, de la misma cantera del Arabí famoso en que ha sido tallada la piedra para esta iglesia, fue tallada la piedra para el templo pagano del cerro de los Santos. Al pie del Arabí se extendía Elo, la espléndida ciudad fundada por egipcios y griegos. La ancha vía Heraclea, celebrada por Aristóteles, se perdía a lo lejos entre bosques milenarios (115).

La existencia y localización de la ciudad de Elo, y concretamente del santuario dedicado a esta divinidad femenina íbera, corresponde más a los arqueólogos que a los estudiosos de la literatura. Asimismo, es bastante relevante la influencia de sus connotaciones en la narrativa de Castillo-Puche y, concretamente, en la configuración de Hécula. La existencia en Elo de un “templo de vírgenes”, según la imaginó Azorín en *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904), “ciudad espléndida, dominada por un templo de vírgenes y hierofantes” (82), se transforma en la creación de Hécula, con las connotaciones de divinidad y mujer, que moldea la estructura antropológica de un yeclano que se anda buscando a sí mismo.

Hasta fechas muy recientes se desconocía la localización exacta de la legendaria ciudad de Elo, una de las más ricas y cultas poblaciones del reino de Tudmir destruida por Abderramán II tras la fundación de Murcia, entre los años 825 y 831. Algunos arqueólogos la suponían en los primeros pliegues de la sierra de la Fuensanta, quizá por la basílica de traza visigoda que el profesor Mergelina descubrió en 1934 en el Llano del Olivar, a unos 500 metros de Algezares, sobre un cabezo aterrazado desde el que se domina todo el valle del Segura.

Un poeta, Abul Hasan Hazxim, glosó la belleza de Elo en una de sus casidas: “Deleitable morada de bellas y de literatos, / mansión de la hermosura, / punto de reunión de todo cervatillo o mancebo enamorado / y de todo pretendiente: lugar donde ojos tiranos / suspenden y extasían el corazón”.

En el yacimiento del Cerro de los Santos (Yecla), Juan de Dios Aguado y Alarcón investigó numerosos restos que iban apareciendo y redactó un detallado informe a la Real Academia de San Fernando alertando de las enormes posibilidades del yacimiento, con ilustraciones y análisis de 18 estatuas mutiladas. No obstante fue Vicente Juan y Amat, a partir de 1871, el encargado de iniciar los trabajos de excavación. Este personaje, apodado “el relojero de Yecla” y del que se conservan escasísimos datos, dañó profundamente el área con unos trabajos poco metódicos, encaminados a conseguir piezas para lucrarse. Parece ser que incluso alteró algunas de ellas y creó otras para venderlas al Museo Arqueológico Nacional, como buen comerciante que era.

El deterioro ocasionado todavía no ha sido reparado del todo, con piezas guardadas en los sótanos de las casas, piezas que esperan a ser estudiadas para poder averiguar si son falsas o no. La piedra del lugar también fue empleada como cantera por parte de los habitantes de Montealegre, lo que agravó la situación. Afortunadamente el Padre Lasalde, de Yecla, tomó el testigo y realizó unos trabajos más científicos y respetuosos, registrando la planta de un edificio que se tomó como un santuario del siglo IV a. C. Tristemente los dibujos y planos de Lasalde, así como los de su sucesor Savirón (1875) y sus informes, son lo único que nos resta para conocer el complejo.

Estaba claro que el lugar, como punto de intersección en la red viaria prerromana, se sacralizó, siendo posiblemente un importante santuario extraurbano —de los que existieron

copiosos ejemplos en la Antigüedad— de la vecina ciudad íbera de Elo —cuyos restos se aprecian en el Llano de la Consolación—. Pero con la sombra de unas piezas falsificadas que ya habían sido descubiertas el mundo científico guardó cierta reserva. Incluso se llegó a enviar, por parte del gobierno francés, a un especialista, Arthur Engel, en 1891 para verificar la autenticidad del sitio y sus restos. Sus estudios dieron luz verde a una valoración positiva y los trabajos, con mayor o menor dificultad, continuaron. Su paisano Pierre París llegó a adquirir una cierta cantidad de objetos del Cerro de los Santos y otros yacimientos de la zona, lo que, lejos de suponer un expolio, ayudó a difundir la cultura que se redescubría.

En el siglo II, con la llegada de los romanos, Elo es Pales, oscura divinidad del campo en la mitología romana. Pales era la protectora de la tierra y del ganado doméstico; por extensión, también es la divinidad protectora de los pastores. La información que se tiene de esta diosa es contradictoria, hasta el punto de ser a veces identificada como un dios masculino, otras como diosa y posiblemente con este nombre estemos identificando a varios dioses (*pales* es un palabra que puede ser tanto singular como plural en lengua latina).

Tal vez, el poso de una tradición sigue pesando en la psicología de las gentes de Yecla y se halla latente en el espacio mítico de Hécúla, donde se han volcado todas las pulsiones castillopucheanas. Estas pulsiones han forjado a Castillo-Puche desde la feminidad creadora con atributos de deidad. Por ello, Hécúla es la creadora de numerosos personajes de Castillo-Puche, que los lanza a lo incógnito de la existencia pero que los observa, pues cada uno de sus comportamientos lleva su sello. Todos sus hijos recelarán de ella, pero todos regresarán a su regazo para encontrarse a sí mismos, porque todos sufrirán y la evocarán como diosa y como madre.

He entresacado unos artículos de la obra de Francisco J. Muñoz López (2009), que incluyo en el apéndice II (1) porque pienso que ayudarán a entender ese poso en la conciencia del yeclano Castillo-Puche. Estos artículos llevan los siguientes títulos: “Mundo antiguo. Mundo ibérico en Yecla”, “Yecla en el contexto romano”, “El origen del cristianismo en Yecla” y “Las formas de la espiritualidad”, a través de los cuales entenderemos la exaltación religiosa y el culto a la muerte o la adoración mariana introducida por los franciscanos.

2.3.1.4.- Estructura (o análisis) etimológico de Hécúla.

Hécúla se ha convertido en un mito de ida y regreso tanto para su creador como para todos los que nos acercamos a este universo de ensueño. Este viaje de ida y vuelta quiere apropiarse del mismo origen, del mismo punto inicial para retornar al momento preciso de la propia creación. Por ello, si buceamos en la misma etimología del topónimo escogido por Castillo-Puche veremos que no se trata de un topónimo inventado, sino que es el estado primitivo de otro topónimo totalmente ligado a la vida del escritor, que es Yecla. Así pues, Hécúla toma de Yecla la condición de geografía física e histórica pero ensalzada por esa aureola mítica que le confiere el estatus de “artística”.

No es arbitrario que Castillo-Puche haya escogido este topónimo, pues seguramente era conocedor de que etimológicamente la palabra Hécúla es anterior a Yecla. Con lo cual, esta búsqueda de la esencialidad del ser humano viene manifiesta en la configuración del espacio, el cual está constituido de forma referencial y sustancial, arrastrando la carga antropológica.

Por ello, si atendemos a la significación y evolución que varios diccionarios topográficos atribuyen al término Yecla podemos atestiguar cómo este vocablo es posterior en el tiempo al original de Hécula, y más aún, si atendemos a la significación, como digo, nos daremos cuenta de cómo el mismo significado contribuye al sentir del escritor en la creación de la mítica Hécula. Esta significación tiene que ver con “vertiente, precipicio o cañón” y es el mismo sentir del creador y de los mismos lectores que nos asomamos a esta narrativa realizando ese recorrido de ida y regreso desde el punto límite que marca la separación entre la realidad consistente y fría, a veces contemporánea, del propio abismo al que nos lanzamos para autoconocernos en ese viaje interior, que no es nada ligero sino que el viajero necesita descansar para desmembrar toda la carga inconsciente que le imprime su propia historia como individuo y como individuo de una humanidad general y concreta.

Según Nieto Ballester (1997: 374) la acepción del topónimo es la siguiente:

Yecla. 27. 362 h. Ciudad de la provincia de Murcia enclavada al pie de la vertiente septentrional del Cerro del Castillo. Ciudad de importancia y antigüedad: fuero del año 1280, otorgado por el infante don Manuel, hijo de Fernando III. El topónimo se repite de forma relativamente abundante en España, así Yecla de Yeltes (Salamanca, cerca de Vitigudino), también en León, Burgos y Ávila. Quizá puede ser considerado aquí S. Millán de Yécora (La Rioja), que en la documentación medieval es denominado Ecola. Con seguridad se trata de un antiguo apelativo prerromano **hecula*, **ecula* de significado próximo a “precipicio, talud, cañón”, lo que en general, está de acuerdo con la topografía de los lugares.

En Celdrán (2002: 892) la entrada para el topónimo es la siguiente:

Yecla (yeclano) Villa de la provincia de Murcia, cabeza de partido judicial, situada junto a la sierra de Salinas (...). Es topónimo prerromano: de *hécula* o *écula* = “talud, ribazo, precipicio, cañón”, términos que se llevan bien con la naturaleza del terreno de esta villa murciana.

Farre Sabates (2004: 627) recoge las siguientes entradas para Yecla:

Yecla Ciudad de España, en la provincia de Murcia, de importancia en época medieval. El topónimo es de etimología oscura, indudablemente prerromana y probablemente ibérica; el nombre se repite en Yecla de Yeltes (Salamanca), y en lugares menores de Ávila, Burgos y León. Es probable que este nombre esté relacionado con el de Yécora (Álava), y con el de San Millán de Yécora (La Rioja), que aparece en la documentación medieval como *Ecora*, de donde se ha supuesto la existencia de un término común prerromano como **ecula*, con significado de “vertiente, ribazo o talud”, de acuerdo con la naturaleza de los lugares.

Por tanto, si el origen etimológico del nombre YECLA se halla en el término prerromano ibérico HÉCULA se puede suponer que Castillo-Puche no está improvisando, sino que ha sido consciente de los matices con los que quería trazar su espacio narrativo: acude a un origen para regresar, a través del acto de la escritura, a un tiempo presente coetáneo a él. Pero este recorrido no es ni instantáneo ni ligero sino lento y minucioso. En él aprehende los visos y tonalidades de su propio inconsciente para entenderlos y liberarse, con lo cual su finalidad es reconocerse en su viaje de creación y aspirar a que los propios lectores que constituyen su humanidad coetánea se autoconozcan y se reconozcan. Esos matices y visos se hallan incrustados en la propia historia de Yecla (Hécula) desde esos comienzos prerromanos pasando por las diversas etapas que los hombres han hecho de ella.

Por ejemplo, en la obra ya mencionada de Francisco J. Muñoz López (2009) se alude también al nombre de Yecla y su posible origen etimológico. Antonio González Blanco afirma que:

El castellano no nació en el Valle del Ebro sino en todas partes donde se hablaba el latín. Solo esta toma de posición permite explicar la historia lingüística de la Península, en la que durante el período islámico e incluso al día siguiente de la reconquista no hay noticias de conflicto lingüístico alguno. (...)

Que Yecla es un topónimo preárabe es evidente ya que en la Península quedan varios topónimos⁴³ que mantienen tal nombre y que nada tienen que ver con la lengua ni con la cultura árabe. Y si suponemos que el nombre deriva de otro conocido, según las reflexiones de Manuel Pérez Rojas (1978: 532-563) y que el nombre original fuera Egelasta, estaríamos en el mismo caso, ya que para la derivación del nombre de Yecla respecto a su predecesor hay que admitir que es anterior a la presencia árabe en nuestra geografía.

Durante el dominio árabe es posible que se pronunciara “Yakka”, pero el nombre es prerromano. Significa “hendidura” en el terreno, “garganta”, o “valle estrecho” por el que se puede pasar, o algo parecido (probablemente estamos ante un nombre onomatopéyico, que se formó a partir del sonido que hace algo al quebrarse). Pero si el nombre es antiguo eso significa que el pueblo también preexistía (2009: 90-92).

Según explica Carmona (1988: 10) tras revisar los datos que aporta Liborio Ruiz Molina (1990-1991):

La poca información que los textos nos dan de Yecla lo hacen por ser lugar de nacimiento del poeta Iben Shal al-Yakki, es decir, Iben Shal “el de Yecla”, cuya actividad literaria la desarrolló durante la primera mitad del siglo XII, considerado como “uno de los mejores poetas satíricos que ha dado la literatura árabe”. El nombre de Yecla aparece en los escritos árabes como Yakka, palabra al parecer de origen no árabe, por lo que estamos ante un topónimo anterior a la conquista musulmana, con un muy probable origen prerromano, correspondiendo a “iko” o “ika”.

Ibn Sa’id Al-Magribí, escritor del siglo XIII, define Yakka como “hisn”, conjunto fortificado, es decir, no es una madina (ciudad) con sus instituciones urbanas, pero tampoco un simple núcleo rural o qarya, según Carmona (1991: 15-22).

También Muñoz López (2009) recoge un artículo de Alfonso Carmona González dedicado a las fuentes árabes medievales en Yecla (99-101). En él atestigua la existencia de otros dos personajes con antecedentes familiares en esta población. Uno es Abu ‘Amr Ibn ‘Aysun al-Lahmi, conocido por el sobrenombre de al-Yakki y el otro, Ahmad Ibn Sa’id, conocido como Abu I-Abbas Ibn al-Yakki.

En la misma obra de Muñoz López (2009), Sebastián Molina Puche habla de la información que se conserva de Yecla en la Edad Moderna:

Ninguna información nos refieren las fuentes escritas cristianas durante la Reconquista. Tampoco conocemos información sobre la fortaleza durante los siglos XIV y XV. Contamos, sin embargo, con una breve pero significativa referencia al castillo de Yecla en las *Relaciones Topográficas de Felipe II*, redactadas a finales del siglo XVI.

⁴³ El Desfiladero de la Yecla (Burgos), Yecla de Yeltes (Salamanca) y Yécora (Álava).

La estampa que se nos ofrece de Yecla en este documento es la de un auténtico ejemplo prototípico de *agrovilla* de la Castilla meridional de la época: un núcleo poblacional relativamente amplio y alejado de las localidades vecinas. (...)

Yecla en 1575 es una población de medianas dimensiones, en la que solo existe una parroquia (la de la Asunción, en esos momentos recientemente terminada de construir, tres ermitas (la del Castillo, San Cristóbal y San Sebastián), un convento masculino (ubicado en la ermita rural de la Magdalena, de la orden franciscana, en ese momento con seis frailes) y un hospital, “el Hospitalico”.

No es esta la única descripción del municipio realizada en estas fechas: años antes, en 1554, fray Francisco de la Trinidad, prior del convento de la Victoria de Salamanca, lleva a cabo una visita al marquesado de Villena, también por orden del monarca, cuyo objeto es realizar un minucioso informe sobre la situación política y administrativa de las poblaciones que componen el territorio, entre los cuales se encuentra Yecla (2009: 123).

Doscientos años más tarde, en 1778, se vuelve a hacer un nuevo retrato de la localidad. En este caso, la descripción de la villa corre a cargo del geógrafo catalán don Bernardo Espinalt García, oficial del Correo General de Madrid, *El Atlante español o Descripción general Geográfica, Cronológica, e Histórica de España, por Reynos y Provincias*, dedicado al Reino de Murcia y en el cual se dedica un capítulo a la villa de Yecla. (...)

La imagen que Espinalt nos ofrece de Yecla en 1778 es la de una villa en la que, como no podía ser de otra manera, existen claros nexos, continuidades y puntos en común con la descrita doscientos años atrás (...). Continúa existiendo una sola parroquia, la de la Asunción, pero tres años atrás, en 1775, se ha iniciado la construcción de un nuevo templo más amplio, destinada a convertirse en iglesia parroquial. Las ermitas se han multiplicado: a las existentes se añaden las de Santa Bárbara, San Juan, El Niño Jesús y Nuestra Señora de Las Nieves en el núcleo urbano (...). La orden franciscana sigue teniendo presencia en la villa, pero ahora el convento se ha trasladado desde su antigua ubicación en la ermita de la Magdalena a un nuevo edificio, construido a comienzos del siglo XVII, junto al casco urbano de la villa, y en vez de seis frailes la congregación asciende a más de treinta religiosos (2009: 126).

En el s. XVII (1610?), en un nuevo mapa que surge en los Países Bajos, “el mapa orlado”, “Nova Hispaniae Descriptio Amsterodami: Excusum in aedibus Iudoci Hondii” escala (ca. 1:2.700.000), 30 Leucarum Hispanicarum (=6cm) Mv/3, Yecla aparece como **Ycla**, ubicado en Castilla la Nueva (ni en Murcia ni en Alicante).

A partir de estos datos, Castillo-Puche busca los inicios y los orígenes tanto en su yo personal como en su yo colectivo y se carga de historia y universos míticos. Recrea un espacio construido a través de interrogaciones que le obligan a encontrar las respuestas en los orígenes y, para ello, se sirve tanto de la etimología como de la estructura antropológica-mítica. Castillo-Puche interrelaciona la etimología inicial del topónimo escogido con el mito de Hécuba, convirtiéndose este en una imagen vivencial traspasada a la creación de su espacio narrativo. Dos palabras, el topónimo (Hécuba) y el antropónimo (Hécuba), que interrelaciona con los consiguientes universos míticos que le ayudan a bajar al sótano de estas palabras separadas solo por una letra (l-b). Podemos intuir que la (l) prevalece como reminiscencia del verbo latino *ululo*: “ladrar, dar alaridos” (ulular), que es una constante en este universo de Hécuba como anticipo de algo trágico o de la muerte. Los alaridos de los perros se escuchan en todo momento crucial de la acción en esta realidad heculana. Al igual que el constante viento que lo mueve y remueve todo y que se cuela por todos los sentidos de los lectores y de los mismos personajes:

Y para colmo la noche ululaba con ese vientecillo afilado como de frontera del desierto, un ulular de lobo hambriento, mal sitio para los ángeles, que decía mi madre que volaban desde el castillo a las casas y naturalmente por encima del cementerio, lentamente por cierto, quizás todos los pueblos tenían algo de infierno pero este más que ninguno, y lo más raro es que ellos parecen felices con su terror y sus eternos abismos, no como los pueblos del contorno que viven con un pie en la vida galana y el otro en el irremediable purgatorio (*Lva*, 112).

Pero se pueden añadir más matices y suponer que la (I) de Elo, la divinidad femenina prerromana que dominaba esa zona y que ha configurado en Yecla (Hécúla) una vivencia muy particular de vivir el cristianismo, puede ser el elemento que amalgama una serie de connotaciones en el término escogido por Castillo-Puche.

Por último, María Martínez del Portal (1989) plantea la cuestión que hace referencia a la identificación de Hécúla con Yecla. Considera que no ha sido debatida con claridad y detenimiento. Después de señalar a los críticos que establecen esta identificación (Melchor Fernández Almagro y Gemma Roberts) e incluso de señalar como “peregrina” esta identificación sin conocer de primera mano Yecla, ella habla de Hécúla como “una versión literaria de la Yecla real” (48), al igual que la Yecla de Azorín y la Yécora de Baroja. Continúa Portal:

Muchos de sus rasgos pueden tener, tienen sin duda una apoyatura real. Pero esa realidad ha quedado modelada —y, por tanto, transformada— en virtud de ese complejo proceso que supone toda creación literaria. Hécúla es la Yecla de Castillo-Puche. En ella confluyen un sin número de realidades y ensueños, de vivencias que fueron y de pesadillas que pudieron ser (48-49).

Martínez del Portal concluye refiriéndose a Manuel Cerezales como el único, hasta la fecha, que ha hablado de literaturización de la Yecla real: “Creo que, como el mencionado crítico sostiene, «la Hécúla de Castillo-Puche tiene mucho más de creación estética que de fiel trasunto de una realidad». Otra cosa será que, para el escritor, la imagen presentada sea más real que la propia realidad” (10).

He querido poner de relieve estas palabras de Martínez del Portal para justificar mi acercamiento a la creación más consistente y más configuradora de Castillo-Puche, a su Hécúla mítica y artística que parte de unos orígenes antropológicos del mismo creador, se alimenta de unos mitos e imaginarios y adopta un étimo sugerente y designador.

2.3.2.- Hécúla constituida y conformadora de caracteres.

Hécúla posee tanta fuerza literaria que no es solamente ese elemento simbólico a través del cual su autor y su escritura han canalizado todo un torrente de imágenes y sensaciones. Ha sido el soporte que ha alimentado toda una estructura psíquica e inconsciente que ha servido de elemento configurador de los propios personajes que pululan por esta narrativa: unas veces en el papel de protagonistas, otras como secundarios y otras como personajes colectivos formando parte de una sociedad, de un tiempo y lugar (cronotopo) determinado.

Hécúla, a pesar de poseer fuerza literaria y simbólica, no tiene la suficiente fortaleza para definirse a sí misma y necesita del resto de los personajes para que la definan, la analicen, la sientan y, en definitiva, para ser configurados por ella. Siempre percibiremos la realidad heculana por medio de la visión de los personajes-narradores. Será, por tanto, una visión

claramente subjetiva y orientada a la formulación de opiniones de carácter sociológico (sobre la particularidad del espacio heculano), antropológico (sobre la legitimidad de los antiguos pobladores) y psicológico (sobre la inmersión en el subconsciente individual y colectivo).

Por otro lado, Hécúla está constituida y, al mismo tiempo, proyectada en el carácter de los heculanos a partir de elementos sensoriales, así como de una recurrente caracterización cromática del espacio. Los colores constituyen rasgos básicos en las descripciones espaciales.

La elaboración literaria de este espacio mítico se manifiesta no solo en la cuidadosa recreación o evocación, en algunos momentos, de los rasgos sensoriales más destacables, sino también en la construcción de imágenes que concentran el potencial expresivo del texto. En ocasiones, el narrador personifica elementos naturales o bien capta el espacio con símiles que intentan evocar en el lector las impresiones vividas por el protagonista. La expresividad se consigue con imágenes aprovechadas para crear un ambiente lleno de sugerencias y, en otras ocasiones, las imágenes escogidas por el narrador encierran una sugerente carga histórica.

En realidad, el narrador aprovecha recursos muy diversos para la captación de dicho espacio mítico, que a veces es descrito por contraposición a otros espacios (Madrid, norte de España, Murcia o los pueblos de alrededor en *Ev*). Por otro lado, resulta evidente que, en esencia, el escritor refleja en esta creación una realidad histórica concreta: la posguerra.

En la mayoría de los casos, Hécúla será repudiada, pero al mismo tiempo ejercerá sobre sus personajes una especie de influencia melancólica que los atraerá. Ellos se dejarán arrastrar con el objetivo de conocerla y, al mismo tiempo, podrán encontrar su propia identidad:

Hécúla no es como los demás pueblos. Hécúla tiene fuego en el aire, tiene llamas en las nubes, tiene una ternura extraña en los rastrojos de pardos caminillos y un arrebató de belleza loca, desenfrenada, en el silencio de sus lúgubres noches. Hécúla, aunque parezca raro, es un pueblo que se hace querer. Con un amor terrible, exasperado, violento, uno de esos amores (no se sabe tampoco si malditos o santos) que hacen un día odiar y otro, el menos esperado, llorar. Por eso, regresamos a Hécúla al acabar la guerra. Porque nos moríamos de nostalgia, porque no sabíamos ni podíamos vivir sino hundidos en aquel delirio. (...) Hécúla es trágica, y por eso seduce y repugna, envenena y atrae, conmueve y solivianta (*Cmh*, 18).

Por lo tanto, este poder conformador de caracteres predomina decididamente en las novelas agrupadas bajo el epígrafe del “ciclo Hécúla” y de forma vacilante en las agrupadas bajo el “ciclo no Hécúla”, puesto que son otros los espacios narrativos sobre los que sobrevuela, bien de forma aludida, bien como reminiscencia heredada en algunos personajes.

Así, los elementos primordiales del universo mítico heculano que impregnan los caracteres y la condición de “ser” del resto de los personajes (y no hay que olvidar que al mismo creador) son eminentemente: el viento, las campanas, la iglesia Vieja, el cementerio, la religiosidad, la muerte y el *convocaor*.

Estos son los elementos que los estudiosos de la narrativa castillopucheana han señalado como básicos para entender este universo mítico, a los que yo he añadido los dos últimos. Martín Martí Hernández (2003: 201-215), yeclano y buen conocedor de la obra de Castillo-Puche, advierte del carácter configurador de Hécúla:

Son cuatro las novelas en las que el escritor yeclano desgana los rasgos de Hécúla: *Con la muerte al hombro* (1954) y las tres que componen la Trilogía de la Liberación, denominación en la que el autor engloba *El libro de las visiones y apariciones* (1977), *El amargo sabor de la*

retama (1979) y *Conocerás el poso de la nada* (1982).⁴⁴ En ellas, la presencia de esta realidad literaria tiene tal trascendencia que llega a ser un componente de gran relieve en el relato, sin el que no podría concebirse la trama ni el desarrollo de la historia. Estas novelas tienen – obviamente – unos personajes a los que les ocurren una serie de peripecias, pero por encima – o por debajo – de ellas actúa un catalizador, un elemento que interviene decisivamente y que permanece inalterado. Ese elemento es Hécúla.

Quizá por ello cabría decir que el personaje Hécúla –si se nos permite tal licencia– es el mejor configurado psicológicamente en las novelas, el que está tratado con mayor profundidad y riqueza de matices. Los demás personajes están sujetos a los vaivenes lógicos achacables a los seres humanos y discurren entre las páginas de las obras como influidos y permanentemente disminuidos ante Hécúla, madre telúrica, entidad superior, ajena al tiempo, monolítica, inmutable y que, al mismo tiempo, rige férreamente las conductas de sus hijos.⁴⁵ (...)

En la literatura, la *realidad literaria* Hécúla gobierna el vivir de sus hijos⁴⁶. Pero igual ocurre en la Yecla real y en el caso de uno de sus hijos, José Luis Castillo-Puche. Desde muy pequeño, el futuro escritor va a llevar una existencia atormentada por varias circunstancias que marcaron para siempre su sensibilidad: temprana muerte del padre, familia de rígida moral católica, ruindad espiritual de sus paisanos, la tuberculosis que se ceba entre los suyos, violencia social, crueldad de la guerra, el extrañamiento del Seminario, crisis religiosa y abandono de su vocación... Y, al final, inicio de su carrera literaria y liberación de tantas realidades opresivas⁴⁷.

Del papel central, vertebrador, que tiene Hécúla en estas cuatro novelas a las que me estoy refiriendo es cabal indicador el arranque de *Con la muerte al hombro*, la primera de ellas, en la que nace a la literatura la *realidad literaria* Hécúla. En la novela, el narrador y protagonista, Julio, un hombre atormentado ante la idea de la enfermedad y la muerte, va pasando revista a lo que ha sido su vida mientras espera un final inminente. Tras convencerse de que debe escribir, decide, textualmente, “comenzar por el principio”. Y el principio es Hécúla. El resto del capítulo –titulado “15 de septiembre”– es una descripción detallada del pueblo de Julio, desde variados puntos de vista. En este pormenorizado retrato también tienen cabida los heculanos. Veamos algunos rasgos de ambos:

Mi pueblo es Hécúla, ese poblachón al que los rojos llamaban “la Rusia española”. Este destartado pueblo ya ha producido y seguirá produciendo estridencias terribles en la literatura. ¿Cómo pretender que uno respire sosegadamente si ha nacido en una tierra hosca, al filo de cierzos flagelantes, y si lo único que se le ha pegado al cuerpo desde pequeño ha sido un luto cotidiano y tremendo? (...) El lugar es bárbaro, no con la barbarie del paisaje inhóspito por sí, como el desierto, sino con esa otra barbarie más patética y lívida aún que tienen las cosas que originariamente fueron bellas y que, después, sin saber por qué, se han quedado yermas y desoladas. La grotesca barbarie que enseñan las ciudades edificadas sobre las ruinas de otras ignotas civilizaciones.

Petrificado se puede decir que anda el tiempo en este lugarón terrible, donde la muerte, al parecer, nada importa y donde la vida se acepta siempre como una maldición insoportable (*Cmh*, 16).

Las gentes de Hécúla son silenciosas, demacradas, enlutadas. Los rostros de los heculanos lo mismo pueden expresar la inefable conformidad del místico que la sombría

⁴⁴ Yo englobaría a las que tengo agrupadas en “las novelas (centro) Hécúla” más *Sc*, pues Hécúla se halla en el recuerdo del protagonista, es el elemento necesario para describir su nuevo espacio (Norte de España) por contraste.

⁴⁵ Considero estos como los primeros pasos de acercamiento a Hécúla donde el inconsciente o el imaginario colectivo y las asociaciones con el mito están presentes y es lo que he desentrañado en el primer epígrafe de este capítulo.

⁴⁶ Hécúla madre y Hécuba madre.

⁴⁷ No se trata de justificar el autobiografismo en la escritura de Castillo-Puche, pero es evidente que sus miedos y obsesiones hacen acto de presencia cuando inicia su viaje de ida. Entonces se posiciona en el mismo origen de su esencia como individuo. Comienza por el principio, igual que Julio en *Cmh*.

duermevela del anarquista. Son tipos concentrados que de golpe se lanzan a la acción, seres humildes, quietos, en los que brota inesperadamente un desbordamiento de pasiones primitivas. Son caras con aspecto de candor e ingenuidad y, al mismo tiempo, de rabia frenética, capaz de los peores crímenes (*Cmh*, 18-19).

Es evidente que, en lo que se refiere a la configuración de Hécula, el novelista ha tomado de Yecla no pocos caracteres históricos. Pensemos, por ejemplo, en los numerosos restos arqueológicos encontrados en sus alrededores y en la variedad de asentamientos localizados en su término. Estas circunstancias, traspassadas a Hécula, le dan también una dimensión legendaria⁴⁸:

...la antiquísima ciudad tuvo épocas pletóricas, días de hervor, jornadas de desenfrenado entusiasmo. Hécula tuvo templos paganos y sus fuentes corren por entre secretas mazmorras (*Cmh*, 19).

De tarde en tarde, llegan al pueblo comisiones de sabios arqueólogos y organizan brigadas de excavadores. A flor casi de tierra, bajo los pámpanos y los troncos de las oliveras, siguen apareciendo muslos de dioses juveniles y guerreros y tocados primorosos de diosas o matronas (*Cmh*, 21).

El narrador de las novelas sobre Hécula destaca de manera especial cuatro elementos que constituyen las señas de identidad de la ciudad: el viento, la iglesia Vieja (o de la Asunción), el cementerio y las campanas⁴⁹. Los vientos heculanos, siempre hostiles, son en todas las novelas componente ineludible de la hosca naturaleza de este pueblo:

Vibraba en Hécula un viento ancestral que removía telúricamente las entrañas de los seres que andaban desencajados, sujetando los pies a la tierra o a la piedra, con los ojos puestos siempre en un infinito que del horizonte ilimitado se elevaba al cielo removido de nubes siempre caminantes, nubes que iban y volvían como los toros encerrados en la arena de la plaza, nubes que se pegaban como plomo a los tejados y vomitaban de vez en cuando fuego arbitrario y castigador (*Lva*, 89-90).

La iglesia Vieja, con su greca de perfiles alrededor de la torre, es un símbolo permanente y definidor de Hécula. Siempre se alude a esas figuras lúgubres como si se tratase de signos misteriosos de un destino fatal:

Sobre las ruinas del torreón guerrero de la iglesia de la Asunción, siguen riendo de una manera siniestra aquellas caras tétricas que, incrustadas en la piedra, parecen pronosticar inacabables cataclismos. Siempre me ha producido escalofríos el enigma macabro de estos perfiles, y mucho más cuando he ido comprobando que mis vecinos reían y lloraban exactamente igual que aquellas caretas monstruosas, que desde cientos de años han presidido el frenesí o la apatía de mi pueblo (*Cmh*, 17-18).

Todos al morir, rojos y blancos ponían la misma expresión de terror que las caras esculpidas en la piedra roqueña de la iglesia Vieja (*Cmh*, 19).

El cementerio de Hécula está descrito con notas positivas, embellecedoras, en claro contraste con el paisaje que lo rodea⁵⁰:

Ya es significativo que el orgullo de los heculanos se haya concentrado en la fábrica del cementerio, pieza de un blancor intacto y de una urbanización refinada. Está rodeado el

⁴⁸ Esto es lo que he tratado de demostrar o justificar en el apartado anterior; “esas secretas mazmorras” de las que habla el pasaje siguiente son las que ha sondeado Castillo-Puche, las que en su esencia llevaba esculpidas.

⁴⁹ A los que yo añado dos más: la religiosidad y la muerte.

⁵⁰ Porque en Yecla hay un excesivo culto a la muerte y a todo su ritual; de ahí que el cementerio sea un elemento clave en su configuración.

cementerio de Hécula de ramblas rojizas, cárcavas amarillentas, desmontes amoratados, arenales y lagunas putrefactas. Pero en medio de este desolador paisaje, amenizando al enlevitado ciprés, a trechos, crece el pino, prospera graciosa la viña y retoña lindísimo el olivo. Se nota que junto a sus muertos, Hécula es una ciudad galana y hasta el mármol y el azulejo ofrecen reverberaciones de pagana beatitud (*Cmh*, 18).

Las campanas son, también, un elemento habitual en la Hécula de Castillo-Puche. Su sonido está asociado con la muerte:

Que Hécula vive todavía lo dicen las campanas, esa colmena de bronces nuevos –la guerra se llevó los metales centenarios–, cuyo repiqueteo bien pocas veces suena a gloria, a bautizo o a boda. Las campanas de Hécula solo parecen estar en las torres para rubricar el severo protocolo de los entierros. (...) Solo para el sepelio el metal cobra esa euforia de la ceremonia espectacular y fastuosa (*Cmh*, 22).

Estos cuatro elementos descritos por Martín Martí son esenciales en la conformación de la realidad literaria Hécula como componentes que se proyectan en la esencialidad de los personajes que transitan por este espacio: heculanos sujetos, diríamos, al determinismo que crea la fuerza de Hécula, atados a la condición de estos elementos que, desde mi punto de vista, confluyen en uno de los que yo marqué: la muerte, y la muerte en el marco de la argucia religiosa imperativa. La muerte es el espectáculo mayúsculo y colosal en esta vieja Hécula. Existe verdadera veneración por este motivo. Así también lo observó Juan Luis Alborg (1957-1958: 57-76):

Hécula es un pueblo que goza con deleitoso paladeo la macabra escenografía de la muerte; diríase que forma parte de la vida misma como un espectáculo arriesgado que cultivan y aderezan con primor; no hay en el pueblo fiesta tan asistida como la casa de un difunto, en la que entran y salen a su antojo los vecinos en una fiebre de curiosidad, de husmeo codicioso (*Cmh*, 22).

Este espectáculo mayúsculo de la muerte está representado en el friso de la iglesia Vieja de Yecla: la muerte y su horror. De la mano del historiador Delicado Martínez (2004) se puede conocer esta manifestación escultórica, este edificio renacentista en el que en el ala septentrional de la torre se encuentran siete personajes caballeros con corona y barba que podrían representar a duques o marqueses, es decir, se representa la nobleza, que en este siglo goza de un prestigio social y económico (siglo XVI). En el ala occidental se representan diferentes personajes religiosos puesto que se reconocen tocados como la mitra o el prelaticio. Por lo tanto nos muestra el segundo orden privilegiado de la sociedad diferenciando varias categorías. En el ala oriental hay dos figuras de mujer, dos soldados tocados con casco o guerreros y otras de caballeros hidalgos; es decir que representa al estado llano. Por último, en el meridional se figuran dos rostros con un gesto amargo intercalados con calaveras; esta parte del friso puede tener un significado escatológico representando la muerte y su horror. Todo esto representa la pervivencia y el furor religioso de la tradición medieval.

Además hay que añadir que en cada flanco de las esquinas del friso se representa el rostro de un hombre joven, un hombre maduro y un hombre anciano más una cabeza zoomórfica que simboliza la prudencia. Todo ello representa el paso del tiempo reflejado en las tres etapas de la vida (juventud, madurez y vejez). En resumen, con palabras de Delicado, quiere decir que “de la experiencia del pasado, el presente actúa prudentemente para no echar a perder el futuro” (64).

En cuanto al viento, es el elemento que mueve, activa e impulsa todo tipo de sentimientos y es el motor que desencadena los anteriores. El mismo Castillo-Puche analizó este elemento en un artículo⁵¹ en el que ya nos adelanta la relación que entrañan Hécuba y otro universo mítico, Comala:

Ya es muy sabido que yo dediqué alguna apasionada atención al viento heculano (yeclano) –más bien ventarrón– que efectivamente hincha el fuelle de los pulmones, derriba tapias y muros decrepitos y forma en el cogollo mismo de la ciudad vinatera, aceitera, mueblera y manzanera, esos tremendos remolinos en los que hieren, se disparan, suben y bajan, ascienden o se arrastran, las más públicas y hasta íntimas pertenencias personales: sombreros, bonetes, bufandas, velos y mantillas, bragas, papeles y bolsas de plástico, porque el viento heculano no respeta a nadie ni a nada; es un Eolo desatado, desenfrenado, anárquico, barredor, gemidor, viento en rachas peladas, en caracoleos musicales, que de vez en cuando también se lleva a las alturas la polilla que duerme su larga siesta en los desvanes del pueblo.

Un buen día, allá por el año 1963, creo que fue, publiqué un artículo que se titulaba “El viento, Yecla, Azorín...la ceniza” cuyo acuse de recibo por parte del maestro Azorín fue para mí de gran aliento en una misiva que, como otras tuyas, siempre cariñosas y entusiastas, la conservo como un pequeño legado particular. Decía Azorín: “Querido Castillo-Puche: incontables gracias por su magnífico estudio. En esas páginas está todo. Y está con arte literario supremo. Abrazo cordialísimo. AZORÍN”.

Azorín había escrito en textos magistrales sobre el viento impetuoso que barre las calles, el viento que brama a lo largo del llano inmenso, el viento que gime apacible, que gime lloroso, esos vientos revolucionarios que ponían a Yuste de pie ante el pueblo como un profeta irritado, los mismos vientos que a mí de pequeño me hacían correr calles enteras sin poder detenerme ni siquiera para atarme las cordonerías de las botas. El maestro siempre me decía: “Lo que más recuerdo de Yecla es el viento”. Yo lo visitaba a menudo y acabábamos hablando siempre de Yecla. En una ocasión llevé a verlo, acompañados de su editor, Ruíz Castillo, a un puñado de yeclanos, Mari Luz Martínez, Paco Chinchilla, Pablo Corbalán y Paco Villaescusa. Como era obligado le llevamos vino de Yecla y unos libricos. Estuvo muy simpático con todos, él que era tan poco expresivo, y de aquella ocasión queda precisamente una fotografía que tengo por ahí extraviada.

El tremebundo viento heculano (yeclano) ha pasado gloriosamente a la literatura, en páginas de Azorín, cuando nos habla del estrépito de puertas y ventanas, y en las páginas también de mi novela *Con la muerte al hombro*, porque la escandalera de las faldas levantadas hasta el cogote, y la quejumbre lúgubre del viento en las noches hondísimas quedaron en la recámara de mi subconsciencia junto con otros sonidos que me siguen resonando al invocar el nombre de Yecla con cualquier motivo, como son la voz del pregonero, el quejido del convocaor, el yunque de las fraguas, el chirriar espantoso de la serrería, las voces de corral a corral, sonidos todos que eran familiarmente aceptados y sentidos como el pan del horno o la garrafito de la bodega. Hoy, afortunadamente, son muy otros los sonidos de Yecla: suena el rock en las discotecas y en los pubs, suena el dinero en mostradores y despachos, suena el ruido de las fábricas y los motores de motos y coches en las calles. Yecla se ha salvado. Pero aquellos sonidos de la vieja Hécuba siguen resonando en mi corazón y vivirán siempre en mi literatura.

Hoy son solamente sonidos literarios. Tenemos alguna estampa de Azorín, escueta y lúgubre: “El cielo es ceniciento; la tierra es negruzca; lomas rojizas, lomas grises, remotas siluetas azules cierran el horizonte. El viento ruge a intervalos”. Es curioso, ya lo he señalado alguna otra vez, que estas estampas literarias de Yecla, tanto de Azorín como mías, hayan tenido

⁵¹ Este artículo, “El tremebundo y persistente viento yeclano”, lo encontré en la Fundación homónima de Yecla sin datar y lo he transcrito literalmente.

una tan similar o paralela expresión en un autor lejano pero hispánico como es Juan Rulfo, quien en sus únicas dos obras, *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, nos refleja una tierra también azotada por vientos que parecen escatológicos, y lo más curioso es la coincidencia en las descripciones de estos vientos. Dice Rulfo en su cuento titulado *Luvina*, perteneciente a *El llano en llamas*: “Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo. Dicen que porque arrastra arena de volcán; pero lo cierto es que es un aire negro. Ya lo verá usted. Se planta en Luvina prendiéndose de las casas como si las mordiera”. En mi novela *Con la muerte al hombro*, entre otras descripciones del viento heculano, podemos entresacar el siguiente párrafo: “Al atardecer eran vientos grises o pardos, algunos incluso tirando a morados. Por la noche eran vientos negros, vientos locos, asesinos y fieros, vientos estremecedores como el bramido del rinoceronte cuando va en busca de pareja, vientos lúgubres, como las paletadas de tierra cayendo sobre una caja de muerto”. Quiero destacar sobre todo la sinestesia que tanto Rulfo como yo aplicamos al viento asignándole tonos de color, con la coincidencia además del pardo y el negro.

Pero todo esto, el lechoso clarear del pueblo en las madrugadas, la paz de su amplia sábana verde de los campos de vides o manzanos, el cielo de encendidas y nacaradas tintas, ese cielo que se extiende por la mañana en tersa bóveda de joyante seda azul, todo esto que es vivencia y texto literario, que convierten a Hécula (Yecla) en desierto cuajado de amorosos oasis, o en soñados bosquecillos antiguos que se han transformado en campo báquico o en peregrinante ruta, todo el tablero de viñas y olivos, de tejados y calles empinadas, todo esto, digo, queda en geometría del silencio sobre el dormido caserío a la hora de la siesta, y todo entonces queda bajo el único dominio de las campanas o de los gallos tempraneros. Una paz que solo desaparecerá bajo el terrible mazazo del viento, azotante, reptante, derribador, zarabanda de vientos, viento contra viento, que recorren la planicie y la cuesta del pueblo de punta a punta, vientos que todo lo alborotan, porque las palabras se alargan, los gritos se propagan de casa en casa, golpetazos, silbidos, largos alaridos por la calle solitaria, retumbe de sótanos y bodegas, hecatombe de techos de cañas, lamentos, risas locas y macabras en las cámaras vacías...

¿Qué vientos son estos? Son vientos literarios, quién sabe si simbólicos. Vientos que nacen y soplan en esa realidad diferente que es la realidad literaria, la realidad del arte, a la cual se trasladan con palabras las vivencias del artista, sus desoladas impresiones, sus obsesiones, sus opresivos recuerdos.

No hay que olvidarse del paisaje que rodea a Hécula y que, al menos desde la visión de Luis, el protagonista de *Ev*, no es un elemento de rechazo, sino que es sentido desde la melancolía y la añoranza, al menos en el momento de su regreso tras el paréntesis de la guerra civil y curiosamente sabiendo que allí se encuentran los verdugos de su familia:

Sin embargo a mí me entusiasmaba el paisaje de mi pueblo. Me gustaba porque es doloroso como un parto y porque las pocas alegrías que guarda las exhibe elemental, desnudamente, como sacan las madres sus hijos a la vida. En medio de la llanura, de tarde en tarde, se veía una mula tirando del arado y una figurita en mangas de camisa, que levantaba la mano dos o tres veces, lentamente, en señal de agradecimiento lanzaba cuatro o cinco silbidos.

Esto es igual que Rusia. Por eso los rojos la llamaban “la Rusia española” —me decía a mí mismo—. Quizá sea la tierra lo que hace a los heculanos tan frenéticos y suicidas. Debe de ser también el sol, este sol que ya en primavera parece rociarnos los sesos con plomo derretido. Y también el viento, que los hace intrépidos, agresivos, fanáticos (*Ev*, 319).

Martín Martí (1994: 135-151) ya destaca este rasgo de conformadora no solo de caracteres, sino también en las costumbres y en los aspectos morales que posee Hécula, fundamentalmente con su paisaje, que viene constituido por los elementos que ya se han

señalado y que vuelve a analizar (el viento, la iglesia Vieja o de la Asunción, el cementerio y las campanas). Como digo, Martí analiza esta proyección desde el ángulo de la intrahistoria y de los heculanos.

En la intrahistoria de Hécúla el profesor yeclano pasa revista a los siguientes parámetros apoyados en citas literarias de la misma novela que son extensivos al resto de la narrativa castillopucheana, englobada en dos grupos, como ya hicieran Martínez del Portal y Cerezales (141-145):

-En la vida cotidiana y tradicional del pueblo existe un rasgo moral que destaca sobre todos: la decadencia.

-Estamos ante un pueblo en el que afloran los restos arqueológicos, que siente orgullo por sus raíces, que respeta y valora la pátina con la que el ayer remoto ha ido cubriendo sus vestigios.

-Si la muerte –a veces escondida; a veces manifiesta- es la gran protagonista en la sombra alrededor de la cual gira toda la novela, el luto, como forma externa de aquella, ocupa principal lugar en el ser del pueblo.

-La ciudad parece estar encerrada en sí misma. Es tan profundo su aislamiento, tan irremediable su incomunicación, que el tiempo parece estar regido en su curso por leyes diferentes.

-La principal mención que de Hécúla se hace en *Con la muerte al hombro* viene referida al suicidio.

-El único rasgo del alma de los heculanos que se ensalza en la novela es el fervor.

-Hasta el trabajo cotidiano de los heculanos se contagia de la monotonía y la falta de horizontes.

-Las consecuencias de la guerra han marcado a la ciudad.

-En este pueblo de pasiones soterradas y de violencia dormida a flor de piel, la política, el gobierno municipal, son motivos también de resquemores que anuncian males mayores.

- También el terror se nos presenta como un componente más del modo de ser de este pueblo.

Por otro lado, Martí (1994: 145-147) resalta en los hécúlanos las siguientes peculiaridades:

-Los habitantes de Hécúla van a participar en mayor o menor medida de los caracteres que predominan en la ciudad.

-Las gentes más humildes del pueblo, los cueveros, viven en condiciones lamentables y entre ellos anidan la miseria, la enfermedad, el abandono, el sordo rencor y la muda violencia de las criaturas acorraladas.

-La crispación, la agresividad y la decadencia son las notas dominantes en las referencias a otros habitantes del pueblo.

-Entre las gentes de Hécúla van a ser los campesinos los retratados con más detenimiento y riqueza de matices.

2.3.3.- Castillo-Puche habla sobre Hécúla.

El enunciado de este apartado nos remite directamente al espacio mítico que vengo analizando. Como se aprecia, no me refiero a la geografía física correspondiente a la ciudad natal de Castillo-Puche, a la que nuestro escritor dedicó numerosos artículos,⁵² sino que me situaré en esa otra realidad literaria y ya legendaria que es Hécúla y sobre la que el novelista ha escrito algunas reflexiones. Sin embargo, en estos artículos a veces juega con la ambigüedad de los dos topónimos para referirse a la misma realidad (“La universalidad de Yecla” y “Cuando volvemos a Yecla”) y otras veces, tras el intento de definición, penetración y ansia de conocimiento de Yecla, se esconde la mítica Hécúla (“La esencia de la yeclanidad”, “Yecla ante las nubecillas de la pólvora”).

Por lo tanto, es evidente la ineficacia de establecer parangones entre Yecla y Hécúla. No se trata de plantear una ecuación de igualdad entre la ciudad ficticia y la ciudad real. Algo tan evidente, tan tratado y analizado en teoría literaria, como es la separación entre la ficción y la realidad evidencia la ineficacia de tal pretensión ecuativa y, por lo tanto, su aplicación al espacio narrativo Hécúla en su identificación con Yecla. Aun así, esta identificación se produjo y suscitó gran polémica durante la vida de Castillo-Puche e incluso el autor sufrió las consecuencias de dicha identificación. No pretendo centrar la atención en este dato, pues creo haber dispuesto con claridad mi objetivo interpretativo. Ahora bien, sí resulta esclarecedor mostrar algunas reflexiones analizadas ya por algunos críticos y enunciadas por el propio Castillo-Puche sobre este asunto polémico.

Por ejemplo, José Belmonte Serrano (2000: 67-80) dedicó un capítulo a esta circunstancia, “Un lejano y oscuro pasaje en la vida de José Luis Castillo-Puche”, en el que se narra el descrédito que sufrió el autor yeclano por sus paisanos debido a un artículo que escribiera en el periódico *Línea*, 12-XI-1950 titulado “Yecla, de Azorín, y Orihuela, de Miró”. En este artículo, Castillo-Puche describe por contraste ambas localidades considerando a Yecla “un poblachón” y a Orihuela un “pueblo jugoso y casi patriarcal”. Belmonte Serrano recoge cómo se prodigan las reacciones inmediatas en un artículo aparecido en un periódico de más tirada, *La Verdad*, en el que se insta al alcalde de Yecla a reaccionar ante “el considerable agravio contra Castillo-Puche”. Unos días más tarde, Castillo-Puche, en el periódico *La Verdad*, se ve obligado a aclarar su concepto de Yecla en un artículo titulado: “Castillo-Puche explica su concepto de Yecla”, que por otro lado, según Belmonte Serrano, aparece mutilado, y en el que Castillo-Puche insiste en el valor universal y el carácter ciertamente simbólico de esa Yecla a la que él se había referido, aunque admite que “lo difícil es separar lo que es símbolo de lo que es realidad” (69) e, incluso, en este artículo que utiliza al escritor Azorín para explicar lo que para él fue Yecla ya se entrevé lo que fue para el propio Castillo-Puche:

Existe una adecuación perfecta entre Azorín y la trama de la ciudad, análisis, experiencia, albas y atardeceres que trasladó de la zona visual y auditiva, al espectador universalizado. Su Yecla es real, pero en ella están descritas muchas yeclas imaginarias, todas la yeclas simbólicas potencializadas en su ávida adolescencia (78).

Continúa Belmonte Serrano lanzando la teoría de que la elección del topónimo Hécúla que aparece por primera vez en *Cmh* (1954) se debió fundamentalmente al propósito de evitar este tipo de polémica. Sin embargo, en ese último artículo mencionado de Castillo-Puche, este

⁵² Los siguientes pueden servir de muestra: “La esencia de la yeclanidad”, “Yecla ante las nubecillas de la pólvora”, “Cuando volvemos a Yecla” o “La universalidad de Yecla”.

da la pista para entender cómo se estaba fraguando la realidad Hécúla, “como símbolo” de una realidad, física o geográfica por un lado, de la que toma ciertos agarres y de una realidad más personal, más íntima, que carga con todos los valores y reminiscencias ancestrales e incluso recoge valores y semantizaciones contemporáneos al escritor.

Como digo, este primer artículo de Castillo-Puche, germen de tal discordia, y que pagó con su expulsión de Yecla, es fundamental para entender la gran creación mítica de Hécúla, pues es el primer bosquejo que muestra nuestro escritor de la realidad a la que quería dar el estatus de artística y, por ende, de mítica. En este artículo ya aparecen esbozados los elementos que constituyen dicha realidad. Y, aunque se refiera a ella con el nombre de Yecla, ya estaba gravitando Hécúla. No hay más que atender al título que escoge, “Yecla o el silencio de la desesperación humana”, y a las definiciones que le dedica, como se puede comprobar en la reproducción exacta de un fragmento de dicho artículo:

El salto es brusco. Orihuela era el matiz en el color y en la frase, la sombra de la palmera, el candor primitivo y hermoso de las llagas sin milagro o la furia resignada de los besos enardecidos. Yecla es todo lo contrario. Yecla es un pueblo tétrico, pueblo dramático, de miserias, antipatías y sublimidades terribles.

Allí todo es desolación, violencia y monstruosidad. Esto es lo que se ha dicho y escrito de Yecla, y acaso la realidad sea más espeluznante y repulsiva.

Está colocado el pueblo sobre una llanura parda y sombría, sobre la que se cruzan las líneas amarillentas o rojizas de la tierra cadavérica y yerma. La tierra es reseca y áspera y todo aparece frío y duro, con desnudez trágica y pobreza horripilante. Los campesinos yeclanos fue lo más parecido que encontró Azorín en sus recorridos por Castilla a los mujiks rusos. No es el páramo, no; allí hay viñedos y olivos, pero este simple adorno sobre la parda geografía es un signo más del abandono y pesimismo. Parece como si Yecla hubiera dicho que no a la vida y viviera allí, de cara a una agonía milenaria.

Baroja se espantó del hastío y la conformidad de Yecla, se espantó y vio lógico que allí pudieran morir las ilusiones de Azorín, las ilusiones de todo hombre creador. El pueblo tenía entusiasmo, pero esos entusiasmos colectivos que brotan cada dos o tres siglos, esos entusiasmos frenéticos y agrios que lo mismo conducen a la heroicidad que a la fatal revolución.

Todo futuro, todo porvenir, parece que murió con aquel grotesco inventor que tuvo Yecla a últimos de siglo. Ahora es como si pesara sobre este resignado lugarón una especie de maldición. La adusta ciudad cuenta con muchos siglos de historia, con grandezas y milagros arqueológicos; dice que hubo días alegres en que hasta por allí discurrió un río bucólico; lo que sí es cierto es que el arado desenterraba en los surcos barbas de dioses fuertes y senos de diosas admirables...

Y de todo este entrañable secreto del pasado, no ha quedado más que un silencio calcinante, esta tierra blancuzca que es como el polvo de un gran cementerio. (Las gentes de Yecla de lo que más contentas están es de su cementerio, un rectángulo inmenso, perfectamente delimitado con cipreses inflexibles y arena pasiva.)

La gente no habla apenas, todos parecen que llevan consigo un pensamiento hostil; repárese en la facilidad con que estos campesinos tiran la cuerda al olivo y se ahorcan. O la sonrisa beatífica de algunos rostros iluminados. De ese aspecto de indiferencia y quietud los ojos nos dicen que las almas están a un paso de la santidad abnegada, inefable, o que esperan resentidos un desastre escatológico.

Es un pueblo de gran imaginación que no puede emplearla en empresas creadoras y fulgurantes, un pueblo al que quizá se le ha pasado su hora de esplendor. Reina una pobreza supersticiosamente llevada, casi frenéticamente querida. Todo allí lo dice el cielo, el cielo que se cierra, se enciende y se enfría y que no se vuelca sus cántaros resucitadores. Los campesinos siguen emigrando o vendiendo tierras conllevando esa existencia ya descrita con siniestra y amable inspiración por el Azorín mozo y desarraigado.

El yeclano tiene un vino fuerte para seguir pensando en la muerte. Las esperanzas en los hombres se han perdido; nunca a un pueblo se le han prometido paraísos tan seductores. Cada uno piensa en su nicho con casi divinizado placer y la tristeza va y viene por las calles en la persona cómica de un hombrecillo que no deja la campanilla de la mano.

—¿Quién?

Es el *convocaor* cuya misión consiste en ir avisando agonías y entierros por las solitarias y anchurosas calles. Se experimenta como un goce en ese acabamiento lento y vivaz. Enfermedades largas o fulminantes que se llevan por delante apellidos ilustres, linajes, palacios.

La desesperación tiene un tope, y este es la fe religiosa. Yecla es un pueblo agarrado a la eternidad y a Dios con temblores y gestos de angustia colectiva; esta fe multitudinaria es su única salvación frente a la peligrosa apatía y el remedio a los locos desenfrenos de la sangre.

Azorín vio sin artificio y disimulo el pueblo, lo vio desde su pupitre de colegial, teniéndole miedo, apasionándose por él. Donde él aprendió a ver la ironía y la vanidad de las cosas humanas, es en la fachada de la iglesia de la Asunción, maravilla gótica hoy en ruinas y en trance de desaparición. Aquellas caras con la mueca horrible del dolor y de la risa enseñaron a pensar a Azorín.

Por lo tanto, es evidente que a esta misma conclusión llegó Martín Martí (1994). En este artículo, Martí va marcando los elementos que son tratados de forma similar al artículo inicial de Castillo-Puche (“Yecla, de Azorín, y Orihuela, de Miró”) y se refiere a la ambigüedad con la que juega nuestro escritor yeclano con el topónimo elegido (Yecla–Hécula): “diríamos que la ciudad de que habla Castillo-Puche en el texto del diario *Línea* ya no es Yecla y aun no es Hécula; la llamaríamos Yécula porque posee el nombre real y los atributos de la ficción” (132).

La semilla de Yecla, con toda su carga, ha ido germinando en la esencia humana de un yeclano creador durante todas las etapas de su vida, aunque crucialmente en la infancia, adolescencia y primera juventud es donde se fraguaron los cimientos de esta creación. Sin embargo, los años que estuvo expulsado de su Yecla natal le hicieron fortalecer estas configuraciones acompañadas del enorme deseo del retorno, del regreso, de la vuelta de un viaje, tanto físico como espiritual, a la casa que le dio cobijo; de la misma manera que el niño busca ampararse junto a la madre. Así, en 1954, tras varios años alejado de Yecla, Castillo-Puche es invitado a participar en las fiestas patronales dedicadas a la Virgen de la Purísima en Yecla. Entonces, Castillo-Puche escribió unos poemas que aparecieron publicados por primera vez en la revista de los mayordomos en 2002 en forma de fragmentos titulados “El regreso” y años más tarde se recogen en el primer número de la revista *Hécula* (2010: 17-19):

Ya estoy aquí, como solía.
Ya estoy aquí por la inercia de la vida,
Por la gravedad de mi orbe.
Estuve lejos
Aunque siempre quise venir

Pero no siempre pude.
La vida es un giro en redondo
Pero siempre volvemos, volvemos...
Siempre tenemos que volver,
El que no vuelve está perdido.
Yo siempre vuelvo a mi encuentro
Mi propio encuentro,
Piedras deslumbradas,
Cales en cenizas,
Una higuera matriarcal,
Un aljibe fresco,
Nubes de pájaros en el cielo,
Mirando el cielo
Vacío de vértigo.

Yo siempre vuelvo, que es lo mío.
Yo soy el que vuelve, el que tiene que volver.
Queriendo partir muy lejos,
Ya ves, lo que quería era volver.
Y una Virgen que por encima de los ricos trapos
Se hizo alada paloma
Entre círculos de humo y de pólvora.
Ya estás aquí de nuevo
Y queriendo encontrar el sueño y la sombra
Encuentras el infinito amor
Que es el eterno vacío del hombre.

He vuelto, ya estoy aquí.
Vuelvo con el perpetuo luto
Que he paseado con alegría por el ancho mundo.
Lo llevé tan lejos, tan lejos
Que acabé por encontrarlo,
Gozoso, pleno,
Dentro de mí,
Dentro de ti
Que somos lo mismo,
La misma cosa.
Vigilante y dormido, estabas allí,
Estabas conmigo, siempre juntos.
Estaba mi viña, estaba mi libro,
Y todo permanecía tras una noche
Interminable...

Este es el verdadero mito de ida y regreso que define a Hécuba, es esa búsqueda y ese encuentro, ese alejarse y ese regresar, que están en uno mismo. Sin embargo, he encontrado en la Fundación de nuestro escritor una versión más ampliada de dichos poemas, con el título del aforismo filosófico de Nietzsche "El eterno retorno". En el siguiente texto se puede apreciar la desnudez de pensamientos de Castillo-Puche en cuanto a su lugar de origen y, por lo tanto, hacia su proyectada Hécuba.

EL ETERNO RETORNO, José Luis Castillo-Puche.

Ya estoy aquí, como solía. Ya estoy aquí por la inercia de la vida y por la gravedad de mi orbe. Ya estoy aquí porque he podido venir, que no siempre pude, aunque lo quise ardientemente. La vida es siempre un giro en redondo; la vida nos lleva de un extremo a otro, pero siempre volvemos, volvemos, volvemos...

Que yo siempre vuelvo a mi propio encuentro, que es lo mío: piedras deslumbradas, calles en cenizas, una higuera matriarcal, un aljibe fresco, nubes de pájaros petrificados en el cielo, mirando al cielo vacío como un vértigo de nada puestas en fila de muchos ceros.

Yo siempre vuelvo, que es lo mío. Yo mismo. Una Virgen que por encima de los ricos trapos y de las joyas baratas se hizo alada paloma, o mariposa ahumada entre círculos de humo y pólvora. Queriendo partir muy lejos, ya ves, lo que querías era volver, como solías; y queriendo encontrar el sueño y la sombra, lo que encuentras es el infinito amor que es el eterno vacío del hombre.

Vuelvo, he vuelto, ya estoy aquí. Vuelvo hechizado y la encuentro rodeada de muchos ruidos, excesivos ruidos, imposibles silencios, caminando por esa loca geometría de las calles empinadas que van derechas, rectas, sin titubeos a la plenitud del pueblo, que es el cementerio; una finca como un granero, como un lagar, donde ángeles y demonios se dan la mano.

Ya estoy aquí. Ya lo recuerdo todo, lo que vi al irme y me lo encuentro en las cuatro esquinas. Esperan, esperamos –mientras discurremos naderías– como fantasmas de una noche sin fin, en la espera muda de primitivos espectros. Esperamos, soñamos, mientras nos envuelve el ruido, los tiros, el humo, el alcohol.

Ya estoy aquí. Vuelvo con el perpetuo luto que he paseado con alegría por el ancho mundo. Lo llevé tan lejos, tan lejos que acabé por encontrarlo, gozoso, pleno, dentro de mí, dentro de ti, que somos lo mismo y la misma cosa. Vigilante y dormido, estaba allí, estabas allí. Estaba mi viña, estaba mi libro, y todo permanecía tras una noche interminablemente insomne y larga.

Cuando partí quería seguir siendo yo mismo; querías ser inconformista y libre. Y lo conseguiste. Al regresar querías seguir siendo lo más parecido a ti mismo. Huiste de amenazas, trapisondas, censuras, sordideces. Y ahora te alegras de que el manto de la Virgen siga siendo azul y de que los arcabuzazos cubran por unos días fachadas y ventanas con el bendito, humilde, caritativo humo blanco.

De nuevo vengo, vuelvo de muy lejos, vuelvo de los sueños y las esperanzas. He escuchado tantas cosas que vengo mudo, y he visto tantas maravillas que llego ciego, con lúcida ceguera. Y contigo y conmigo, aquí mismo, dentro de los dos, encontramos, encuentro, una soledad tan inmensa como la grande y fría basílica donde el padre San Cayetano tiene un rinconcito para ejercer sus misericordias.

Y cuando vuelvo soy más yo mismo, y el pueblo es más pueblo de todos, y hay una luz sobre los tejados, una luz que deslumbra a todas las demás luces, una luz que alivia las fatigas del camino, que ilumina el paso cansino de los vecinos, el vuelo de las palomas en el Parque, la pulcritud de los viejos que pasean al sol. Es una luz mortecina pero clara, apagada pero brillante dentro de ti, dentro de mí.

Partir para no volver es una quimera; pero afortunadamente a veces, casi por milagro, sabiendo esperar, uno encuentra lo que dejó y echaba en falta: las raíces, las raíces todas. Y algo más, carne de nuestra carne, carne que ya es polvo. Y algo más, un poco de alma, alma que canta la canción del eterno retorno. Algo que no termina, algo que es como la primavera de ese Dios tan lejano y tan desconocido.

Ya estoy aquí, como solía. Y acaso me fui, me tuve que ir o me fueron, que es lo mismo, para volver y encontrarme, encontrarme a mí mismo, un sueño de hombre, tú y yo, encontrados, yo y tú, reencontrados en esta arqueología para muertos, que piedra somos, y quién sabe si también la raíz no está entre las piedras, entre la cal y los árboles de luto, mientras las enamoradas palomas nos acompañan y nos siguen tras el vértigo de los vientos y se hacen alas del propio ser, un modo de estar siempre –sin idas ni venidas– en el centro del ser, que es el morir, y por supuesto el vivir, cosa que sucede felizmente casi siempre entre soles y nieves, entre pájaros y flores, entre palabras amables y gritos descompuestos.

Se vuelve cuando se puede, y el regreso es un premio mayúsculo. Sobre el callejero, la lápida escueta, con letra que permanece yerta pero que es sincera y por lo mismo representa un arcano de palabras con música que va por dentro y que tiene su resonancia más allá del tiempo. JLC

Por lo tanto, cuando el teórico estudia la narrativa de Castillo-Puche se encuentra con la fuerza de Hécuba, que acarrea todo un mundo de vivencias, de experiencias, de elementos materiales que transmiten sensaciones, y que, por otro lado, se levantan desde el subsuelo de Yecla para elevarse al espacio mítico Hécuba. Pero no olvidemos que todo está pasado por el tamiz de lo personal, de la memoria, al que se le añade la cosmovisión propia de Castillo-Puche: su mundo literario y mítico configurado bien por otras lecturas, bien por determinados arquetipos del inconsciente colectivo de esa humanidad de la que él forma parte y que, por otro lado, tiende un puente al lector y le invita a construir su propia cosmovisión, su propia interpretación de ese universo mítico castillopucheano. Así lo recogió José Belmonte Serrano (2000: 202-203) durante una entrevista en la que analizaban, entre otras cosas “Paisajes, ambientes, personajes”:

J. B.: Es indudable que todo novelista corre el riesgo de que el lector identifique al protagonista con su creador, con el autor de la obra. (...)

C-P.: Ya decía Baroja que los paisajes y los ambientes se copian y los personajes se inventan. Y es una gran verdad. Los ambientes, los paisajes tienen que ser conocidos y vividos por el novelista; pero los personajes y la acción o, digamos, el argumento es inventado, o sea que una realidad conocida te sirve de sustento para la ficción, pero esta tiene que ser inventada, si no fuera así tendríamos una historia o un fragmento de historia, pero no una novela. Incluso la realidad hay que transformarla, darle esa visión que a veces puede ser onírica y que es proporcionada por la sensibilidad del escritor. Mi visión de Hécuba, por ejemplo, es una visión artística, personal, transformada por mi especial manera de sentir el pueblo, de recrearlo, de amarlo, de rechazarlo, en fin, una mezcla de sentimientos y una manera especial de ver o de recordar una realidad que ha de pasar por el filtro de tu sensibilidad, de tu capacidad de selección de elementos, cosa fundamental en el novelista. (...) Toda realidad contiene casi infinitas notas que la componen, y el novelista debe seleccionar de entre todas esas notas aquellas que le valen, es decir, aquellas que forman parte de su visión personalísima de esa realidad y que le permiten así transformar una realidad basta y mostrenca en una realidad artística. Luego, los personajes y la acción son inventados, pero a la vez han de ser vividos y la verdadera creación consiste en extraer de tus experiencias y de tus vivencias transformadas y aplicadas a los nuevos personajes, y a las nuevas situaciones. (...) La realidad real, digámoslo así, se disfraza de realidad literaria, o sea, de ficción, mediante el misterio de la creación, una operación que se produce en el interior más profundo del autor.

Con la inclusión de los pensamientos de Castillo-Puche sobre Hécuba no pretendo, como intérprete de algo creado, hacer un examen pormenorizado de los procesos racionales que le han llevado a crear dicho espacio convertido en mítico. Más bien pretendo aportar reflexiones íntimas sobre la necesidad de dicha creación, sobre los motivos que le han llevado a configurar

este espacio o, también, la repercusión sobre sí mismo de este espacio una vez configurado. En definitiva, el lector-modelo no necesita de las explicaciones del autor real, porque el lector-modelo es aquel sobre el que el autor planifica su creación y es aquel que recrea lo creado.

2.3.4.- Hécúla—Comala: ciudades símbolo.

El título de este apartado viene sugerido al hilo de una conferencia que nuestro autor yeclano pronunció en 1989 con motivo del ciclo “Panorama de la Narrativa Española Actual” organizado por la Dirección Provincial del Ministerio de Cultura de Melilla y, a su vez, en los cursos de Literatura Hispánica de La Universidad de Murcia. Castillo-Puche la tituló “Las ciudades símbolo: coincidencias entre Comala y Hécúla”. Años más tarde, en el año 2000, Castillo-Puche la recuperó y la incorporó con alguna adaptación en su libro de ensayos *El rescoldo de lo literario* (2000), ahora con el título “Ciudades símbolo: de Malcolm Lowry a Rulfo” (167-172).

Como se ve, ya en el título de ambos ensayos se perciben diferencias que Castillo-Puche introdujo para matizar, ya en el segundo de ellos, el antecedente de Comala, puesto que en la primera conferencia Castillo-Puche se detiene más en analizar las coincidencias o similitudes de estos dos espacios míticos. Castillo-Puche considera que a este asunto todavía no se le ha prestado la atención debida, como así señala en la primera conferencia: “Aunque de forma muy somera, quisiera analizar paralelos y coincidencias que se verán del más delicado matiz, sutilezas evidentes que con el tiempo estudiarán profesores y críticos, ya que, de momento, y hablando en murciano, el tema está en barbecho”. Tras hacer un intenso repaso por las creaciones de Gabriola y de Comala, nuestro autor se detiene en entresacar esas coincidencias o similitudes entre Comala y Hécúla de las que hablaba más arriba apoyándose en las que estudió la profesora Befumo en su tesis doctoral sobre él⁵³. Las coincidencias son las siguientes: el viento y su misma acción animalizada con “el gemir, el ulular del viento”, la presencia obsesiva, inequívoca de la muerte. Estas son las dos únicas coincidencias mencionadas en esta conferencia, en la que el autor concluye preguntándose por la existencia tanto de Comala como de Hécúla:

Pero hay una cuestión que no quiero dejar de tocar (...): ¿existió Comala?, ¿existió o existe Hécúla? Por supuesto, en ambos casos los nombres son inventados aunque se refieren a una geografía muy concreta. Recientemente hablaba yo con Marta Portal, profesora de la Complutense que ha escrito un libro muy interesante sobre Rulfo, y me decía que ella había estado en Comala. Por supuesto, habrá estado en la zona geográfica donde Rulfo sitúa su novela; pero Comala no existe, según lo ha revelado el propio Rulfo. En su autobiografía (*Autobiografía armada*, se trata de una autobiografía compuesta a base de entrevistas y declaraciones de Rulfo hechas a diversos periódicos y revistas en distintas ocasiones. El librito está armado por Reina Roffé y publicado en Buenos Aires) dice textualmente:

El nombre no existe, no. El pueblo de Comala es un pueblo progresista, fértil. Pero la derivación de comal—comal es un recipiente de barro que se pone sobre las brasas, donde se calientan las tortillas— y el calor que hay en ese pueblo, es lo que me dio la idea del nombre. COMALA: lugar sobre las brasas.

⁵³ Aunque esta tesis de Liliana Befumo está centrada únicamente en su *TL*.

O sea que, está claro: Comala es un nombre inventado por Rulfo, como Hécuba es un nombre inventado por mí. No deja de ser curioso eso de “lugar sobre las brasas.” ¿Ha querido Rulfo significar el infierno? [sic].

Nos movemos siempre entre símbolos, entre referencias trascendidas a un mundo literario, nos movemos entre sombras, entre la vida y la muerte, en ese espacio intemporal en que los muertos se mueven entre los vivos, en que los vivos son para la muerte, y en que es imposible seguir la ruta de la propia existencia sin un diálogo de presencia y de nostalgia con los muertos, diálogo que posiblemente es un diálogo necesario con nosotros mismos. Yo he dicho más de una vez, y hasta lo he escrito, que los personajes de mis novelas se mueven en una especie de purgatorio, y eso porque no siempre las esperanzas están rotas del todo, por más quebrantadas que sean las vidas de los protagonistas. Y por lo mismo, tampoco creo, como muchos, que Rulfo haya querido representar en Comala al infierno, ese infierno teológico que está tan superado hasta en la teología, sino que lo que Rulfo ha querido representar es la negación, la privación, la ausencia total de los bienes de la tierra para determinadas comunidades de pueblos oprimidos.⁵⁴

Recogiendo el tema de las coincidencias entre ambos espacios, Hécuba y Comala, yo me atrevería no solo a destacar estas coincidencias, a las que añadiría unas matizaciones, sino que también sumaría unas diferenciaciones. En primer lugar, específicamente en el tema de la muerte habría que matizar las coincidencias, puesto que, irremisiblemente, el tema de la muerte es una columna engranada al resto de la trama en estas narraciones. El tema, sin embargo, recibe diferente tratamiento en ambas. Veámoslo en el siguiente fragmento de la conferencia rescatada de la Fundación:

Una de las cosas que engendra la muerte son los aparecidos. Y, tanto en Comala como en Hécuba, la muerte y los aparecidos son las constantes que más los hermanan. No hay necesidad de explayarse para demostrar esta obviedad en ambos pueblos, por lo que mi inquietud la centraré en analizar ¿por qué nos es tan natural a los lectores la presencia de la muerte y los aparecidos en ambas narraciones?

Morir, tanto en *Pedro Páramo* como en las novelas sobre Hécuba de Castillo-Puche, es en realidad un mero accidente de la existencia. Estar muerto no es ni trancar ni continuar la existencia, sino, más bien, sublimarla. Al morir, la gente gana pues se cumple la promesa eclesiástica de *existir* en un tiempo y un sitio mejor. El que este sitio sea eterno, terriblemente eterno, no parece molestar a los muertos. Así les fue prometido y, por lo tanto, no hay pena ni engaño en ellos. Ninguno de los aparecidos en las novelas se queja de su estado y, más bien, parecen gozarlo. Algunos han ganado con su condición de aparecidos. Como mejor ejemplo está Abundio, el arriero que acompaña a Juan Preciado rumbo a Comala ya que, mientras estuvo vivo era sordo y, en cambio, como muerto escucha perfectamente. Ha pasado de una limitada condición humana, a una ilimitada condición metahumana: el aparecido. Vuelvo a mi pregunta ¿por qué nos son tan naturales los aparecidos tanto de Comala como de Hécuba? Porque no son muertos degradados, ni esperpénticos, ni mutilados. Son, por decirlo así, muertos *sanos*. Esta característica es la que nos permite aceptarlos sin tropiezos durante la narración. Los muertos aparecidos, tanto de Comala como de Hécuba, no están para atemorizarnos, ni con su presencia, ni con su aspecto. Están para congraciarnos y hasta para identificarnos con algunas de sus características. Los vemos y sentimos exactamente como recordamos y traemos al presente a nuestros propios muertos. Son eso: *nuestros muertos*. Seres a los que nos unen sentimientos y recuerdos. Su penar de muertos aparecidos no parece dolerles y, por ende, no nos duele a nosotros. Es más, el sufrimiento no es algo que los agobie. No son esos muertos de los purgatorios católicos: almas penantes entre llamas eternas y aplazado perdón de sus faltas. El

⁵⁴El fragmento corresponde a la conferencia mencionada que encontré transcrita en la Fundación de Castillo-Puche.

purgatorio y, aún, el propio infierno no existen para los habitantes de Comala y Hécuba. No hay necesidad de que existan, sus propios pueblos son más que eso. En Hécuba la soledad se ahonda hasta ser más desastrosa que la guerra que es, en sí misma, un infierno. Otra manifestación infernal es la naturaleza desbordada de la selva que se traga todo. Por su parte, los muertos de Comala regresan momentáneamente del infierno al pueblo por su cobija, evidenciando con ello que el clima y las condiciones son mejores en el averno que en el propio pueblo.

Tanto en Hécuba como en Comala, la muerte es irreal y, por ello, simultánea presencia y ausencia. Aunque en Hécuba la muerte es trágica y circunstancial en momentos determinantes, pero independiente de que haya muertes, ésta subyace, existe como *real, posible y probable*; la muerte, de necesitarse, llega y se va. En Comala, de manera más intensa, la muerte, por su permanencia, se troca en inexistencia; más bien, en una existencia de distinta dimensión a la de la vida y la muerte. La gente muere; no así los muertos. Los muertos se quedan a *vivir* en ambos pueblos. Doble condena de muertos y pueblos. Pueblos vivos tan sólo en sus muertos. Necesidad del pueblo de continuar viviendo hasta que sus muertos dejen de existir; muerte del pueblo que ha de arrastrar a sus propios muertos.

Que el morir no sea ni penoso, ni doloroso, le (*sic*) proporciona a los pueblos su condición de irrealidad. En Comala, la muerte de Juan Preciado es un acto sencillo: simplemente se le escapa el aliento: "Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se me fuera", dice. No hay drama en su muerte. Lo dramático se encuentra en su viaje frustrado desde siempre, en su intención primera de hallar a un Pedro Páramo que ya había muerto. La muerte de Miguel Páramo, por su parte, produce varias reacciones: por un lado, el avivamiento del rencor en el padre Rentería; por el otro, un sentimiento indefinido en Pedro Páramo, que mira la muerte de su hijo como el inicio de los cobros que le hará la muerte por su vida ruin; finalmente, la muerte produce un asombro morboso en todo el pueblo por ver tendido al único hijo reconocido por el cacique. El único dolor real que provoca la muerte de Miguel Páramo se da en Terencio Lubianes, que afirma: "A mí me dolió mucho ese muerto. Todavía traigo adoloridos los hombros". No existe el dolor por la muerte; quizá porque la muerte no es en la novela una ausencia definitiva.

Por su parte, en Hécuba, morir tampoco es un acto ni penoso, ni doloroso. Aún la matanza de los familiares está revestida de esa irrealidad que terminará por convertirla en leyenda, o sea, en algo que no es historia real sino mágica, y en lo mágico no hay dolor. No quiero decir con esto que la novela carezca de pasajes en donde la muerte se presente terrible. De ninguna manera. La matanza de los familiares y el asesinato de la madre en *Ev*, por ejemplo, son dos acciones tremendas de muerte, sin embargo, en ambas, la muerte no produce ni más dolor ni más pena que la que produce la vida misma⁵⁵.

También es interesante hacer un paréntesis y apuntar cómo la carga antropológica y el colectivo imaginario hacen su aparición en esta creación mítica que es Comala y que está enraizada en todo un inconsciente antropológico que tiene que ver con lo ancestral. Por ello, la muerte está ligada a una atmósfera que va conformando a los personajes y a la trama, proporciona hostilidad y opresión. Así lo ve Jorge Ruffinelli (1980: 77):

Pedro Páramo está lleno de "fantasmas" aunque no se los menciona de este modo (en cambio sí como "voces", "murmuros", "gritos de ahorcados". Se ayuda de este modo a crear una atmósfera sombría en que la muerte resulta dueña y señora de todo cuanto existe, aun cuando esa existencia poco tenga que ver con la vida se aproxima más a la nada.

⁵⁵Este fragmento corresponde al documento de la conferencia original que, como he dicho, encontré en la Fundación de Castillo-Puche de Yecla.

Diógenes Fajardo Valenzuela (1989: 92-111) ha analizado esta obra y aporta observaciones referidas tanto al ambiente como al sentir de los personajes apoyándose en citas extraídas de *Pedro Páramo* (Rulfo, 1975). Habla de Comala como un pueblo lleno de voces pertenecientes a “las ánimas en pena” que viven llenas de remordimientos por sus culpas, según los mitos del México rural:

Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen (45).

Comala “está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno” (9). Según Bachelard (1983) se trata de un ambiente que produce odio. Por ello se refiere a materias ardientes, a las “imágenes del apocalipsis” (28). Por consiguiente, las voces de Comala solo producen silencio infernal:

Al despertar, todo estaba en silencio; solo el caer de la polilla y el rumor del silencio. (...) No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire. Ningún sonido; ni el del resuello, ni el del latir del corazón; como si se detuviera el mismo ruido de la conciencia (36).

Y este es el silencio que tiene que aprender a escuchar Juan Preciado porque “aún no está acostumbrado al silencio” (12). El aire será el elemento que ponga en relación este silencio con un espacio de materias ardientes: “Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias” (8).

El descenso a Comala-Infierno implica el incremento del calor: “Después de trastumbar los cerros bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire” (9). La metáfora del descenso implica la imagen del camino hacia el paraíso convertido en infierno en la tierra, según la percepción anímica de los personajes. A diferencia de Hécuba, esta no es una percepción anímica sino que tiene fuerza y su protagonismo configura todo el elenco de personajes que pululan por ella: los hecubanos son de una determinada manera por lo que es en sí Hécuba.

Según Diógenes Fajardo Valenzuela (1989) Comala está ubicada en mundo de “abajo”, el lugar de los muertos, un pueblo donde solo viven ánimas y donde no hay límites entre el espacio y el tiempo. Lo único que mantienen vivo estas ánimas es el rencor hacia Pedro Páramo porque él fue quien contaminó de muerte este espacio, según una entrevista de Joseph Sommer a Rulfo en *Siempre* (1973: 6).

A medida que el lector lee la obra construye su propio espacio interior y escapa de la linealidad del tiempo. Este proceso le recuerda al lector su condición humana. Juan Rulfo comprendió que el escritor “es el que escribe para poder morir y que obtiene su poder de escribir de una relación anticipada con la muerte” (Blanchot, 1969: 85).

Para entender mejor este mundo órfico de “abajo” con el que se identifica a Comala tendríamos que acudir a otra obra emblemática anterior de Lowry ambientada en México, *Bajo el volcán* (1947), escrita ocho años antes de que Rulfo publicara *Pedro Páramo* (1955), y cuya acción está concentrada en doce horas y en el día de Difuntos, con la relevancia que tiene para

los mejicanos. Realmente, de este dato ya advertía Castillo-Puche en la conferencia de 1989, en la que decía:

Pero volvamos, por un momento más, a Lowry, ya que sus novelas *Bajo el volcán* y *Ferry en octubre a Gabriola*, nos preparan en cierto modo para entender un poco mejor a Rulfo, de quien naturalmente, y sobre todo de su Comala mítica, es de quien queremos hablar hoy. Si volvemos a Lowry es porque en él encontramos las mismas ambigüedades, el mismo misterio que en Rulfo, pero menos sincopados, diríamos que en un lenguaje más barroco y existencial.

Castillo-Puche en esta conferencia señala que:

Ha sido Octavio Paz quien primero ha relacionado las novelas de Lowry con la misteriosa novela de Rulfo, *Pedro Páramo*, sobre todo la novela *Bajo el volcán*, aparecida en 1947, aunque en España no se haya traducido hasta 1964. Este dato es bastante significativo sobre todo para los estudios que buscan supuestas influencias en la creación de Hécuba. Como se ve, las fechas son referentes para señalar más que influencias, sí similitudes o coincidencias, como vengo recogiendo. Si el peregrinaje de Malcolm Lowry es físico, ir, andar, moverse, sufrir en busca de la isla Gabriola, o lo que es casi lo mismo, la peregrinación en torno a la urdimbre del Volcán, tras el recorrido de las pintorescas y siniestras tabernas, de nombres también pintorescos: “El farolito”, “El infierno”, “La sepultura”, “El petate”, “La caverna de los vientos”, “La Barranca”, “El amor de los amores”, “El papo”, etc... También la búsqueda y la peregrinación a Comala será siniestra, deambulante e ilusoria, el tono y el acento serán distintos, en el primero será geográfico y al mismo tiempo espiritual y romántica para acabar con la muerte del Cónsul, protagonista, que irá a morir prácticamente como un perro en las estribaciones del volcán, casi como una vivencia de la misma muerte del personajes de Kafka en *El proceso*. Dice Octavio Paz, textualmente: “Si el tema de Malcolm Lowry es el de la expulsión del paraíso, el de la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, es el del regreso (entendiendo regreso como “ir al lugar de origen”, como un viaje de ida sin vuelta). Por eso el héroe es un muerto: solo después de morir podemos volver al edén nativo. Pero el personaje de Rulfo regresa a un jardín calcinado, a un paisaje lunar, al verdadero infierno. El tema del regreso, se convierte así en el de la condenación”. Hasta aquí, lo que dice Octavio Paz.

Por ello, considero justo hacer, en primer lugar, un breve análisis de esta novela para encontrar las claves que nos ayuden a entender y escudriñar de manera más justa, dentro de esta labor interpretativa, a la mítica Hécuba. Así pues, *Bajo el volcán* relata el último día de la vida de un cónsul inglés, álgar ego del autor, contraponiendo imágenes, pensamientos y descripciones que están marcadas por la presencia del alcohol, la comunicación y la muerte. Se trata de una gran epopeya de la autodestrucción, de la desesperación amorosa, del oscuro viaje a través de los fantasmas de la mente y del pasado, de la pérdida del Edén y de la lucha con los monstruos de la inconsciencia y del tiempo, ambientada en la Cuernavaca de 1938.⁵⁶

⁵⁶ Destaca entre esos espectros que agobian a Firmin —el cónsul en cuestión— un oscuro cargo de conciencia que le lleva a autodestruirse bebiendo, para alcanzar finalmente la muerte, a manos de un grupo de matones fascistas, completamente borracho y en un burdel. Como telón de fondo, la imposible reconciliación de Firmin con su ex mujer, Ivonne, y un mundo que se desmorona ante la guerra que se ve venir en Europa, simbolizado en un pequeño parque, imagen recurrente en la narración: “¿Le gusta este jardín, que es suyo? ¡Evite que sus hijos lo destruyan!”, escribe Lowry una y otra vez reproduciendo la leyenda que intenta preservar dicho césped.

Tras la muerte de Lowry apareció *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo* (1968), otra vez ambientada en el México que tanto le impresionara. Esta última obra constituye una variación sobre el tema de *Bajo el volcán*. Lowry vuelve a arremeter contra sí mismo, que en esta ocasión se nos presenta bajo el nombre de Sigbojorn Wilderness. Como con tanto acierto se apuntaba en la contracubierta de su primera edición española (Bruguera, 1981), la novela constituye “una de las más eficaces armas de autoinspección que un escritor haya dirigido contra su propia imagen”.

En segundo lugar y, sugeridos los siguientes puntos tras la lectura del artículo “*Pedro Páramo* o la inmortalidad del espacio” (Diógenes Fajardo Valenzuela, 1989), trataré de poner de manifiesto cómo ambos espacios (Comala y Hécúla) son percibidos por el lector a través de las connotaciones del verbo de movimiento *ir*, fundamentalmente en pasado, haciendo su acto de presencia inmediata y, casi sin ambigüedad, en la novela *Pedro Páramo*: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo” (7). En esta oración compuesta queda comprimida la trama de esta novela en la que sus elementos serían: el viaje y por ende la aparición de otros espacios, la búsqueda del padre y de su casa y por lo tanto la conquista.

Y no es así en la primera novela castillopucheana, donde Hécúla adquiere carta de naturaleza ante los lectores por medio de los mecanismos del recuerdo y por medio del acto mismo de la escritura y de la recreación, pues no olvidemos que es el propio protagonista, Julio, el que elabora sus propias memorias, acuciado por la inminente presencia de la muerte en su vida: “¡A escribir se ha dicho, pues! Hasta que llegue el día de la percepción definitiva. Y entonces... ya veremos de qué lado caigo. Tengo el presentimiento de que voy a tener una muerte bonita. Bueno, ¿es *bonita* la palabra adecuada? Yo quería decir una muerte hermosa, una muerte...” (32).

Como digo, la entrada triunfal de Hécúla en la narrativa castillopucheana no es inminente y no es tan sumamente comprimida como lo ha sido la de Comala. No, para “ir” a Hécúla, su protagonista necesita el recuerdo: “No hay más remedio que comenzar por el principio. Forzosamente tengo que remontarme a aquellos años en que empezó a enredarse el trágico ovillo familiar” (*Cmh*, 33). Tras esta justificación se nos presenta y describe Hécúla con la aseveración en presente: “Mi pueblo es Hécúla” (*Cmh*, 33), es decir, Hécúla es para Julio siempre un antes, un ahora y un después. Se trata de un espacio que a veces se niega a visitar físicamente: “Yo ir a Hécúla no quiero” (*Cmh*, 209). También aquí hay una búsqueda por conquistar el espacio y esa búsqueda es reconocerse, “irse” hacia el pasado de un espacio para entender el propio presente: “Se impone saltar de una vez el muro altísimo de la presente angustia para buscar en su mismo tronco la savia dañina de donde dimana el bronco turbión de mi inútil, absurdo y arrebató (*sic*) existir” (*Cmh*, 33). Aunque en otra novela, *Ev*, ese verbo indica el movimiento físico hacia esa realidad, se trata de un retorno: “El viaje era largo, interminable, y sin embargo a mí se me hacía corto. Estaba temiendo el final de aquella vuelta de la vía desde donde quedarían al descubierto el santuario de mi pueblo y el cementerio. Desde el mismo tren vería la media naranja de la iglesia parroquial” (319).

Este segundo ensayo de Castillo-Puche, “Ciudades símbolo: de Malcolm Lowry a Rulfo”, ha sido modificado y enfocado a fijar el antecedente claro del espacio mítico en el que se ha constituido Comala y que Castillo-Puche considera que es Gabriola, de Malcolm Lowry. A estos espacios, a los que nuestro escritor añade su Hécúla, les confiere estatus de “representación mítica dentro del género narrativo”. “Símbolos que son realidades inventadas,

creadas para representar realidades más amplias, profundas, incluso a veces difícilmente expresables (...), a veces incluso sin la realidad consciente del escritor que, del fondo abismal de sus vivencias extrae los materiales que han de convertirse en símbolos por milagro del arte”. Transcurridos los años, Castillo-Puche señala la actividad de los críticos y profesores y cómo ahora, a la altura del año 2000, sí dedican tiempo y esfuerzo a estudiar esta concepción de Hécula como espacio mítico: “ya hay algún profesor que se ha metido a estudiar el árido berenjenal de este tema”.

Por otro lado, en este segundo artículo, Castillo-Puche introduce un apartado titulado “Rulfo, misterio y revelación”, en el que escruta el sentido último de *Pedro Páramo* y su espacio mítico:

Susurros, confidencias, fragmentos, lamentos, gritos, que en Rulfo son claves de un laberinto hacia el desentrañamiento del enigma y la contradicción existencial. Con ambigüedades, reiteraciones, oníricas visiones e introspecciones, el espacio de la criatura se hace mágico sin caer en fáciles sonambulismos, y su tiempo se ajusta de tal modo al duro calcañar del hombre que con *Pedro Páramo* somos personajes y cuestión, cuestión del personaje y, sobre todo, intermediarios de un tránsito patético pero purgativo, dramático y liberador. Cuña de la esencia-existencia, exploración conflictiva del abismo, catarsis de salvación.

Como ha venido matizando Castillo-Puche, no hablamos de influencias en la creación de Hécula (1954) con respecto a Comala (1955) e incluso de Gabriola⁵⁷, pues estas creaciones han sido posteriores en el tiempo a Hécula, como queda recogido en la entrevista que le realizó José Belmonte (2000: 196-198):

J. B.: Son muchos los escritores latinoamericanos con los que has tenido una larga y cordial relación. De hecho, creo recordar que algunos críticos y estudiosos de tu obra, en más de una ocasión, han indicado la similitud existente entre la Hécula de tus novelas y la Comala de Rulfo...

C-P.: (...) conocí a Rulfo en México, en el año 1958. Era un ser angélico, tímido pero inquietante. Es verdad que algunos críticos han señalado las semejanzas entre Hécula y Comala, pero no ha salido de mi pluma ni de mi mente la comparación entre otras obras simbólicas de la literatura universal con mi fantasmagoría de Hécula. Por supuesto que siempre se trata de ciudades simbólicas. ¿Qué simboliza Comala? Según Octavio Paz, Rulfo es el único escritor que nos ha dado una imagen verdadera, esencial, del paisaje mexicano, y de paisaje se trata, pues es muy clara la semejanza del paisaje de Comala con el de Hécula: la ceniza, el páramo, la sequedad, el viento, incluso el viento. *Pedro Páramo* es una búsqueda del paraíso perdido y lo que se encuentra es el infierno. Comala ya es una ida y vuelta, sin encuentros reales hacia un sueño, más que onírico, hiperbólico, metafísico, tal como ocurre alguna vez en Hécula, en los planos de una pesadilla, superpuesta, yuxtapuesta y doblada de significaciones y vacíos quiméricos. En Hécula también hay un símbolo, el ahorcado como figura existencial, la tierra yerma, desierto dramático de lo religioso entre nubes ficticias y cementerio de difuntos en constante resurrección de gestos y palabras extrañas. La muerte que hay que atravesar, siempre presente. *Pedro Páramo* salta a un paraíso más bien hecatómbico con la muerte siempre a la vera del visitante, naufrago en la tierra, entre el sol, el polvo, la negrura, la tormenta, las voces misteriosas, un infierno redivivo. En Hécula hay, no se puede negar, un paralelismo atroz con Comala, y en otras narraciones más se da esa fórmula de la representación de una realidad con signos, es decir, una irre realidad de una poesía de tinieblas, de luces extrañas, de oscuridades simbólicas. Ahora bien, no se puede hablar de influencias mutuas en absoluto, ya que *Con la*

⁵⁷ Aunque la primera publicación se produjo en 1970, ya estaba escrita, casi en su totalidad, en 1957, fecha de la muerte de Malcolm Lowry.

muerte al hombro aparece en 1954 y *Pedro Páramo* es de 1955, y resulta imposible que mi obra llegara a sus manos ni yo conocí *Pedro Páramo* hasta 1958.

(...) Volviendo a las semejanzas, no hay más que unas coincidencias no solo del paisaje, ambiente, etc., sino una coincidencia acaso de sensibilidad en los autores. Yo escribí alguna vez sobre esto de las ciudades símbolo. En el siglo pasado tuvimos aquí la Vetusta de Clarín, y en América tenemos la Santa María de Onetti o el Macondo de García Márquez. No importa que estas ciudades tengan un soporte real, como es el caso de Hécuba, porque están diríamos que fabuladas para convertirse en representación de algo universal.

En el apéndice II, correspondiente a esta primera parte, capítulo tercero, aportó un breve ensayo de Castillo-Puche sobre la creación de Santa María de Onetti (2).

Sin embargo, dado que Castillo-Puche era un gran lector, es posible que con el paso de los años sí leyera, como él reconoció, estas narraciones y le ayudaran, quizás inconscientemente, a perfilar su propia Hécuba, no la de *Cmh* (1954), pero sí la de las siguientes novelas y concretamente las de la *TL*.

Por todo ello, considero oportuno incluir en este apartado mi propia interpretación de estos tres espacios míticos. ¿Realmente se fundamentan en el mismo esquema creativo?, ¿suponen la misma finalidad para cada uno de los escritores?, ¿responden al mismo mito estos espacios narrativos?, ¿por qué, si los tres parten de una geografía física, no han tenido las mismas consecuencias? o ¿por qué Castillo-Puche eligió la variación de Hécuba?

Responder a estas preguntas supone tener en consideración, en primer lugar, que la creación de Castillo-Puche es un espacio mítico de varias narraciones que se inicia en su novela *Cmh* (1954) y que se va perfilando en las sucesivas en el tiempo cronológico del propio escritor pero que permanece inalterable en el tiempo de la creación artística. Con esto quiero decir que no son varias las “Héculas castillopucheanas” sino que son la misma Hécuba desde diferentes ópticas matizadas por distintos personajes que en el fondo podrían ser uno solo, como ya observamos en el primer capítulo de esta primera parte. Todas esas Héculas, que en la configuración total son una y única Hécuba, constituyen ese viaje de ida y regreso, que es recuerdo y, por lo tanto, recreación en la que hay una revelación: el reconocimiento de lo que se fue, de lo que se es; se trata del reconocimiento para que los personajes se digan a sí mismos lo que fueron en vida, el reconocerse en el dolor ajeno. Es un lugar como el país de los muertos que visita Enkidu en el *Gilgamesh*. Desde las tumbas todo se escucha en ese mar de voces que es historia colectiva.

Por el contrario, tanto Comala como Gabriola son uno y único en cuanto a espacio mítico se refiere, pues la creación de dichos espacios se halla comprimida y concentrada en sendas narraciones de Lowry y Rulfo. Están sublimadas y tanto Lowry como Rulfo no han necesitado volver a ellas en sucesivas narraciones, porque su objetivo, su reconocerse en este viaje de ida y regreso ha quedado zanjado sin escalas y sin descanso. En el caso de Lowry su viaje le ha conducido al nihilismo total, la expulsión de su propio paraíso (Erídano) le ha conducido a la búsqueda del paraíso perdido e idealizado para darse de bruces con uno sombrío y desolador; en definitiva, el propio fin del hombre con su final, su muerte y su falta de consuelo en un más allá. Todo un fatalismo existencial que curiosamente culmina con la propia muerte del escritor antes de acabar la novela *Ferry de octubre a Gabriola*. Hay que decir que este fatalismo existencial no lo encontramos en “las novelas Hécuba” de Castillo-Puche, pues

estas son, cada una de ellas, una vuelta de tuerca en el autoconocimiento del escritor, son un viaje de ida hacia el propio inicio y origen para regresar más ligero de equipaje y entender mejor la propia realidad presente y contemporánea. Por otro lado, el viaje que realiza el personaje de *Pedro Páramo* a Comala es ambiguo, es de ida, de descenso hacia el propio interior que le lleva a toparse con el antiparaíso, su miserable hogar, pero no hay regreso al tiempo presente porque para conocer esta realidad, este paraíso, es necesario atravesar el camino de la muerte. Por lo tanto, se trata de un pueblo cerrado en el tiempo y que tiende a la desaparición, es un pueblo que nace, vive y muere, más bien, *desaparece* junto con sus personajes-habitantes al finalizar la novela.

En Comala, la desaparición se cumple cuando el orden temporal es roto por la decisión soberbia de Pedro Páramo de cobrarse en el pueblo la afrenta, divina acaso, del desamor de Susana San Juan. La agonía que sufre Pedro Páramo por la muerte de su amada desembocará en la ruptura del orden temporal. Con su decisión, Páramo condena al pueblo a la desaparición, que se resuelve en una transmutación de la que no participa Pedro Páramo. El gran desaparecido de Comala es Pedro Páramo, la vena vital del pueblo. Por la decisión de Páramo desaparece *su* Comala, dando pie a la existencia de *otro* Comala, el de los muertos que solo aparecen al conjuro de la presencia de Juan Preciado.

Comala es Pedro Páramo. Desaparecido él, desaparece el pueblo. Antes de desaparecer, vive su agonía. Más aún, desaparecer es su agonía. Realmente, esto es lo que nos narra la novela. En Comala, la desaparición se da al cesar la linealidad del tiempo. La desaparición de los pueblos presenta un enigma doble para el lector: ¿realmente desaparecen?, ¿realmente existieron? Enigma, por lo demás, que no se resuelve completamente. El enigma en Pedro Páramo se halla en la creciente certeza de Juan Preciado de que ha llegado a Comala para morir. No sabe que esta muerte es en realidad una desaparición y, más bien, una transmutación que lo obligará a continuar *vivo* en la dimensión de los muertos. A tal grado es sutil esta transmutación que nunca sabemos *por qué* muere. Conocemos el momento, no la razón. Muere porque morir, en efecto, es el único camino para transmutar y desaparecer desde la vida a través la muerte. Pero ¿por qué debe transmutar, desaparecer Juan Preciado y con él el último vínculo de Comala con la vida terrenal? Quizás porque mientras existiera un puente entre lo vivo y lo muerto, Comala no podría desaparecer completamente. ¿Se debe a ello que la novela parece terminar en este momento y que las páginas restantes se antojan como un recuento histórico de Pedro Páramo y su época?

Sin embargo, ni Hécuba ni Gabriola desaparecen. La primera existe y persiste más allá de sus personajes porque ha supuesto el último escalón en el descenso hacia el propio autoconocimiento y se ha convertido en un personaje más que se ha proyectado en todos los personajes y en el propio escritor murciano. Y la segunda no desaparece porque todavía no se ha alcanzado, es el destino último, es la alegoría del final último del hombre, “no existe en ningún sitio, es como vivir fuera del mundo” (Lowry, 1987: 342), se trata de una proyección no hacia los personajes, sino hacia el propio destino del ser humano.

Curiosamente, estos tres espacios se hallan anclados o se amasan con realidades objetivas y geográficas y únicamente una de ellas ha sido objeto de una recreación más intensa: Hécuba, bien por incomprensión o bien por propias necesidades, incluso inconscientes del propio escritor, para situarse en el punto crítico y naciente para la recreación literaria, artística y mítica que es Hécuba.

Comala, por su parte, trasciende a sus habitantes (y en sus habitantes) en un espacio y tiempo indefinidos, pero, como pueblo real, Comala desaparece cuando Pedro Páramo así lo decide. Lo que persiste es *otro* Comala; el ánimo en pena del pueblo original, pero no el pueblo en sí. Este pueblo en sí es una localidad ubicada en el estado de Colima, a 30 minutos de la capital del estado de México. El nombre de esta localidad, rodeada de plantas de papayo, plátano y mamey entremezclados con almendros y palmeras, así como de frondosas primaveras de color amarillo intenso y robustos árboles de hule, significa: “lugar de comales”. Y un dato muy curioso de ella es que hacia 1961 adoptó el blanco como el color distintivo que vestiría a la arquitectura local. Por ello, su centro histórico presenta muchas casas con esa estructura típica de paredes blancas y techos de tejas rojas, con calles empedradas en las que aún es común escuchar los cascos de un caballo o los ladridos de un perro, los cuales inmediatamente nos conducen a ciertos pasajes de la novela de Rulfo.

Por otro lado, el nombre elegido por Malcolm Lowry para su espacio mítico es Gabriola, sin variedad ni datos que nos remitan a ningún origen. Es un espacio mítico ilusorio pero que se refiere a un espacio geográfico físico que concuerda con la realidad. Se trata de una isla de Canadá, de la Columbia Británica⁵⁸, totalmente real, que coincide con episodios biográficos⁵⁹ del propio escritor, impregnado de ese halo mítico que desprende la propia geografía.

Sin embargo, hago alusión también al espacio narrativo de *Bajo el volcán*, ya que considero que este ha tenido incidencia en la creación de los espacios míticos que se tratan. Por lo tanto, el espacio narrativo de la mencionada novela es Cuernavacas (México), lugar al que Malcolm Lowry se trasladó en 1935 y en el que compartió su vida con su primera mujer, Jan Gabriel. No obstante, el autor británico, para referirse a este espacio, emplea el término primigenio azteca “Quanhnáhuac”, quizás con la misma intención que buscaba Castillo-Puche con su Hécula y su viaje de “ida”. Incluso en la misma etimología de los términos que refieren una realidad tiende hacia el origen, hacia el comienzo para recorrer ese camino de autoconocimiento y reconocimiento, que en el caso de Castillo-Puche tuvo retorno, regreso al tiempo presente contemporáneo del mismo autor con el regalo de la “liberación” y el autoconocimiento; sin embargo, en el caso de Malcolm Lowry y su álter ego, el Cónsul, el camino no tuvo retorno y condujo a la propia autodestrucción.

De estos espacios narrativos que han adquirido el estatus de míticos solo Hécula (Yecla) ha hecho pagar consecuencias físicas a su creador. En definitiva, tanto Hécula, como Comala y, en consecuencia, Gabriola, son espacios literarios captados por la imaginación, por medio de imágenes míticas, mágicas, líricas, irracionales. Por ello, y siguiendo la línea marcada por la Poética de lo Imaginario, es indispensable mencionar a Gaston Bachelard (1983: 28). Según este crítico:

El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular atrae casi siempre. Concentra

⁵⁸ Isla Gabriola forma parte del Distrito Regional de Nanaimo, en la Columbia Británica, Canadá. Se encuentra entre la Isla de Vancouver y el continente. Tiene una longitud aproximada de 14 kilómetros de largo y 4.2 de ancho, con un área total de 57.6 km² y una población de 3.522 según el censo de 2001. Hay un servicio de ferries que conectan la isla con la localidad de Nanaimo, en la Isla Vancouver. El viaje tiene una duración de 20 minutos y es usado por la mayoría de los trabajadores y de los estudiantes de la isla que se tienen que desplazar hasta Nanaimo.

⁵⁹ Malcolm Lowry acabó adquiriendo la nacionalidad canadiense, cuando él nació en Liverpool en 1909.

ser en los límites que protegen. El juego del interior y de la intimidad no es, en el reino de las imágenes, un juego equilibrado.

Por último, se puede sentir la inquietud que expresó Castillo-Puche por Comala y Hécuba en unos textos inéditos hallados en la Fundación José Luis Castillo-Puche de Yecla y que aportó en el apéndice II (3): uno mecanografiado y otro escrito a mano que he transcrito, en los que el propio autor reflexiona sobre el espacio mítico Hécuba y sobre sus posibles similitudes con el creado por el escritor mejicano.

3.- SEGUNDA PARTE

“UNIDAD Y VARIEDAD” EN LA NARRATIVA DE CASTILLO-PUCHE.

3.1. CAPÍTULO PRIMERO.

LO UNO Y LO OTRO.

3.1.1.- Preámbulo.

Esta segunda parte que continúa el curso de la investigación de la narrativa de Castillo-Puche tiene un matiz eminentemente funcional, enfocado hacia la praxis del estudio de sus novelas. Como ya adelanté, la metodología crítica de la Literatura Comparada, así como sus ampliaciones, es la que apuntala la estructura de esta parte. Aunque las otras metodologías subsisten, tanto en el análisis como en las tesis o conclusiones que se proponen, serán los presupuestos de la Literatura Comparada los que articulen el primer acceso al estudio de la narrativa de Castillo-Puche. De esta manera, el análisis crítico de la Literatura Comparada es un instrumento más que nos conduce tanto a clarificar enigmas de la narrativa castillopucheana como a determinar aspectos relativos a su obra que, por otro lado, contribuyen a resaltar su valor estético.

No son únicamente esos fines los que se persiguen en este estudio, sino que la premisa que sostiene al conjunto de esta tesis doctoral es la consideración de José Luis Castillo-Puche como novelista de “autoformación” y la argumentación de que tanto sus novelas como él comparten posiciones en el estatus literario tan relevante como la de autores y obras de consagrado renombre.

Por ello, tomo prestadas las palabras de Claudio Guillén (1985: 66) para justificar la elección de este método crítico desde la asimilación de la complejidad de la Literatura:

Lo uno con lo diverso: literatura y complejidad (...). No se trata de suprimir la sencillez cuando la hay; pero sí de luchar por no imponerla como único modelo de rigor científico (...). Esta complejidad supone una abundancia cuantitativa, de interacciones, interferencias o tensiones entre unidades (...). El pensamiento complejo admite la tensión entre el orden y el desorden; la conjunción de lo uno y lo múltiple; el azar, el accidente, el acontecimiento singular; sin doblegarlos a una lógica disyuntiva, reduccionista y unidimensional. Cabe conciliar la distinción con la conjunción, o sea, distinguir sin desjuntar, asociar sin reducir, sin simplificar, sin postular un principio único de identidad. La totalidad no es, muy probablemente, conocible, ni la satisfacción de un conocimiento completo y acabado. (...) Las riquezas de las obras y de los procesos que solicitan nuestra curiosidad y nuestra admiración permanecen disponibles, comparables, ilimitadas, singulares, solidarias, compenetradas con el proceso de nuestro esfuerzo cognoscitivo, y cada vez más atractivas y más enigmáticas, siempre que queramos y podamos percibir y admitir su complejidad.

Evidentemente, la estructuración de esta tesis y el acercamiento al estudio de la narrativa castillopucheana nos encamina a “percibir y admitir su complejidad”, una complejidad intrínseca, es decir, desde la propia identidad y unidad conjugada con la diversidad de “lo otro”, de la variedad. Me situaré en el ámbito literario, donde la comparación será no solo con otras narraciones, sino también entre elementos o aspectos del propio universo castillopucheano, además de mostrar un estudio comparativo interartístico con otros lenguajes, disciplinas y artes: el drama (la tragedia clásica), la filosofía, las artes plásticas, el cine (guion cinematográfico) y el periodismo.

Para ello tomaré como guía la hermenéutica de la Literatura Comparada, hoy totalmente afianzada, aunque en la década de los 90 los interrogantes sobre esta disciplina eran evidentes. Eva Kushner (1995), desde una posición optimista, considera que la Literatura en la aldea global ofrece modelos estéticos y culturales sin precedentes, que hacen que se pueda acceder a lo universal a partir de la individualidad. Este artículo lo recogerá más tarde Dolores Romero (1998: 187). Kushner distingue una tipología tripartita de enfoques con los que los investigadores pueden acercarse a los textos, que ella misma reconoce se asemeja a la división que establece Claudio Guillén de tipos de supranacionalidad: relaciones literarias internacionales que pueden ser estudiadas genéticamente, aquellas que pueden estar asentadas en condiciones sociales y económicas comparables, y aquellas que se entablan dentro de campos teóricos (Guillén, 1985: 138). Con esta división, Guillén defendía la “comparabilidad” de todo texto literario, independientemente de su contexto social, económico, político o cultural, lo cual no significa que no sea importante tener en cuenta estas variables. La comparabilidad de todo texto es, evidentemente, el principio fundamental de la literatura comparada, al menos en los términos en los que la expone Susan Bassnett (1998) cuando nos proporciona una definición de la disciplina lo suficientemente amplia como para ser debatida: “el estudio de textos a través de diferentes culturas, que abarca un ámbito interdisciplinario y que tiene que ver con modelos de conexión entre las literaturas a través del tiempo y del espacio” (1998: 87).

Estos enfoques han hecho que Remak (1998) proponga la siguiente definición de Literatura Comparada:

La literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión, como las artes (pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (política, economía, sociología), las ciencias naturales, la religión, etc. En resumen, es la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana (1998: 89).

Esta polaridad delineada por Remak para la Literatura Comparada entre, por una parte, una vertiente estrictamente literaria (“estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular”) y, por otra, una vertiente interdiscursiva (“relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión”) ya integrada en el campo de la Literatura Comparada y no en el de la Estética, como se venía haciendo en la versión francesa, ha alcanzado bastante consideración, como testimonian los trabajos de Pageaux (1994) o Pantini (1999/2002), entre otros, y es el enfoque que daré al estudio de la narrativa de Castillo-Puche.

Estas consideraciones vienen a justificar mi posición integradora de métodos de análisis en la interpretación de la narrativa castillopuchean, que también se puede abordar desde el enfoque interdisciplinario, no solo de otras literaturas separadas en el tiempo y en el espacio, sino también de otras artes. Por otro lado, en el universo narrativo de Castillo-Puche confluyen el mito, la tradición local, la memoria colectiva, el poso de la lectura, etc., con lo que la intertextualidad en él es una forma de conciliar lo antiguo y lo nuevo, así como también de construir algo diferente en esta interacción, con el objetivo de alcanzar una escritura totalizadora y liberadora.

La búsqueda de este tipo de escritura es una meta que todo escritor ansía; ahora bien, a veces se hace inalcanzable y únicamente se consiguen breves retazos que vienen conformando esta universalización de la obra. El concepto de “universal” aplicado a la obra literaria es clave para entender la Literatura Comparada y al mismo tiempo es un concepto sobre el que Castillo-

Puche venía reflexionando y al que aspiraba en los inicios de su andadura creativa. Veámoslo en la siguiente entrevista que le realizaron el 14 de mayo de 1957 (*Alerta*):

—Píntate a ti mismo —le decimos.

—Soy un hombre viajero, inquieto, que de vez en cuando hago alguna escapada, lo mismo al desierto que a la pesca del atún. Ahora voy a América, donde voy a estar ocho meses en plan de observador con mi pretexto de costumbre, el periodismo, que me da facilidad para moverme. El conocer a gentes y paisajes me disciplina.

—¿Cuál es la novela de la que estás más satisfecho?

—*El vengador*. Es la más completa, con mejor dominio de la técnica y... es la última.

—Delibes ha dicho en unas declaraciones recientes que la novela española no está en crisis. Tú, ¿qué opinas?

—La palabra crisis es demasiado suficiente y pedante. Creo que estamos en un atasco del que intentamos salir con obras positivas. Referente al porvenir, soy extremadamente optimista. Hay que consolarse con lo que hay y aceptarlo. La muerte de Baroja dejó la novela en orfandad. Hoy, no existe ningún guía excepcional.

—¿Qué diferencia ves entre la novela española y la extranjera?

—En la extranjera hay más individuos en cada tendencia literaria. En los españoles existe un tipo monotizado y casi común: hay pocas variantes entre los escritores españoles. Falta el testigo excepcional, con mundo propio. No ha cuajado todavía el mundo de experiencias posibles para escribir la novela definitiva y rotunda y, sobre todo, universal.

—¿Cuál es la tendencia que sigues tú?

—Soy partidario y estoy encariñado de momento, con una novela testimonial que no esté supeditada al ambiente como sobre una falsilla. Que sea testimonio de algo, incluso, soñado pero que tenga validez el día de mañana. Interesa que el ambiente sea verdadero; cualquier ambiente puede dar una gran novela.

—Dame nombres que te interesen.

—¡Eso, no! —respondió con rapidez.

—Háblanos entonces de las influencias de fuera sobre la novela española.

—En España, se nota el impacto de la novela norteamericana y de la italiana. Faulkner y Hemingway, entre los de tipo elaborado, y el tipo directo de un Patrolini, con su ruralismo patético, sencillo, natural y de Pavese, con su sabiduría psicológica, exenta de minuciosidades, pero cargada de veracidad y de símbolo.

Creo —añade— que está pasando la época de influencia de Kafka. Creo que pocos saben leer y olvidar, que pocos digieren bien. Cuando imitan a Graham Greene y a Bernanos lo hacen de modo un poco pueril y banal.

—¿Cómo ves la técnica de la novela española actual?

—Sigue operando el esquema barojiano. También hay una vuelta a los modos clásicos, sobre todo a la picaresca.

—¿Cómo escribes tú?

—Lo que más me preocupa es que las criaturas sean de carne y hueso y se muevan en un mundo capaz de inspirar amor, dolor, incluso, la ironía, a veces un poco sarcástica.

—¿Qué preparas actualmente?

—Una novela titulada “El paralelo 40” que está muy adelantada. Tiene poco alarde psicológico y unos cincuenta personajes. Pinta el choque de lo americano y lo español en un mismo ambiente: en un gran bloque de casas de Madrid, donde viven más de seis mil americanos, y yo también. Empieza cuando comienzan a construir el bloque y pasan los basureros al amanecer, lo que contrasta con la presencia de mil “haigas” que aparcen allí todos los días.

—¿Alguna novela más?

—Tengo en prensa “Hicieron partes”, de corte faulkneriano que trata de la historia de un testamento, y donde el dinero amarga la vida de la familia que lo ha heredado. (...)

- ¿Qué tipo de novela crees se impondrá en España?
- Será la que entronque con la tradición española, de Galdós a Cervantes, pero orientada en la técnica moderna que está dando el ritmo del cine y de la vida, incluso. Tiene que ser de vertiente doble: clásica, su fuente, y su sistema de aplicación, moderno.
- Háblanos, por último, un poco de ti mismo.
- Nací en Yecla (Murcia), que es un pueblo literario, el pueblo de “Camino de perfección” de Baroja, y de “La voluntad” de Azorín. Yo lo he llevado también a la literatura con el nombre de “Hécuba”.
- ¿Qué le parecen tus novelas a tus paisanos?
- No gustan de ellas; a veces se incomodan, y me han advertido que me darán una paliza como aparezca por allí.
- ¿Y qué has hecho?
- Naturalmente, no he ido. Cuando quiero ver a mi familia, me detengo en un pueblo próximo, como quien dice, en la frontera.
- ¿Y ellos no la traspasan?
- Cuando hay algún partido interesante en Madrid y van algunos han llevado la garrota por si me encuentran.
- Ahora sí que se justifica, y mucho, tu viaje a América –le decimos riendo.

Esta entrevista se llevó a cabo nada más y nada menos que en 1957 y, sin embargo, si no supiésemos la fecha, nos resultaría tremendamente actual puesto que ya Castillo-Puche maneja términos y reflexiones que entroncan a la perfección con los conceptos de las teorías literarias actuales. Por ejemplo: “mundo de experiencias posibles” al que aspira para dar sentido a sus novelas y que es un concepto que hoy se emplea⁶⁰; también el concepto de “novela universal”, como meta a la que aspira todo escritor y que forma parte de la Teoría de la Literatura Comparada; o bien, el ansia de “conocer y para ello viajar” que lo pone en la ruta del *Bildungsroman* o más bien de la novela de autoconocimiento e, inexcusablemente, la Poética de lo Imaginario hace su aparición con conceptos como “novela que sea testimonio de algo, incluso soñado”.

Por otro lado, toda novela, toda escritura se sitúan en un plano temporal que se hace a través de las influencias de otros escritores (Faulkner, Graham Greene...); además del juego que mantiene con otras artes o disciplinas: el cine, la pintura...; y, por otra parte, bebe en las fuentes del mundo clásico literario. En fin, ya en 1957 se estaba haciendo un escritor que hoy, en el siglo XXI, tratamos de desentrañar valiéndonos de nuestra posición de “lector universal” y aspirando a ser ese “lector modelo” para el que Castillo-Puche escribió. Desde esta posición, Castillo-Puche nos ha tocado el alma, nos ha emocionado. A la vez, yo, como pretendida “lectora modelo de Castillo-Puche”, me he transformado en intérprete de su narrativa con esta tesis, pero siempre manteniendo el amor a esta escritura para colaborar al entendimiento de ella.

Así pues, abordaré en este primer capítulo las premisas fundamentales, teóricas y concretas, de estas dos maneras de enfrentarnos al estudio de la obra de Castillo-Puche, además de aspectos plásticos, dramáticos, filosóficos, periodísticos e, incluso, cinematográficos y literarios. Reservaré los dos siguientes capítulos íntegros para llevar a cabo la praxis de esta metodología en la aplicación directa a cada una de sus novelas.

⁶⁰ Javier Rodríguez Pequeño (2008) con la “Teoría de los mundos posibles” para el estudio de la ficción literaria.

3.1.2.- Comparatismo literario.

Dentro del enfoque comparativo, esta sección constituye un enclave bastante explicativo de cómo comprender a José Luis Castillo-Puche como escritor de autoformación o autoconocimiento. Nos desvelará cómo lee Castillo-Puche, cómo ha leído a autores clásicos o contemporáneos y, a su vez, cómo se lee a sí mismo; cómo son o cuáles son esos elementos que le van marcando el sendero hacia ese autoconocimiento, como verdaderas migas de pan que le ayudan a encontrar el camino de regreso. Porque la novelística de Castillo-Puche se ha hecho de muchas migas de pan que ha ido encontrando por el camino. Por ejemplo, en una conferencia sobre “Literatura Hispanoamericana” Castillo-Puche reflexiona sobre la constitución de la misma, en la que ya se puede percibir el germen de la Literatura Comparada como método de estudio porque es esa confluencia de varias literaturas la que le da el apelativo de “universal” y la que llega al fondo, a veces indomable, del ser humano:

Conferencia “LOS DÍAS Y LAS HORAS” (sin datar): **LITERATURA HISPANOAMERICANA (1956-1967)**

De vez en cuando conviene repetir que lo que fue la invasión hispanoamericana, su fulgurante galopada no fue algo imprevisto o de suerte, ni brotó por generación espontánea o partiendo de cero, sino todo lo contrario, que obedeció a un proceso largo, complejo y elaborado en el que más o menos acordemente estos novelistas surgieron de sí mismos, como es obvio, mirando a la literatura española con cierto descaro disimulador, mirando a la francesa con un diletante mimetismo de veneraciones, mirando de tapadillo con cierto oscuro odio a la literatura norteamericana y sobre todo mirando de reojo pero con una pasión crítica no exenta de piedad a la propias literaturas en sus ensayos de novelería y así fue como en búsqueda de la propia identidad se metieron en sus juegos de laberinto, en sus rompecabezas intelectualizados y artísticos, en la explotación de la propia memoria poniendo los sueños por delante, y así es como sus relatos y novela dieron la medida, casi exacta, de la propia identidad y cuando se dice identidad no queremos decir regusto recreador del pasado ni visiones alucinantes del futuro sino más bien en cualquier caso, enfrentándose con una conciencia de presente, que es testimonio, que es acusación, que es liberación, es decir, todo el repaso a una voluntad de enajenación, no siempre posible, y con la enajenación, el encuentro con las raíces están más dentro, en la entraña y la entraña es algo más profundo que el uso de un técnicas funcionales o experimentales, y la entraña a veces lo que demuestra es un desarraigo desde dentro afuera, todo lo contrario que los ensayos, los experimentos hechos desde fuera y para fuera. (...)

En primer lugar la novela ya no es mera geografía, ríos salvajes, cielos insólitos, mares lejanos y extraños, tierras inauditas, o sea, que la naturaleza no se come al autor y al protagonista, la novela ha remontado la propia región y a veces la propia nacionalidad; en segundo lugar, los personajes se han hecho en gran parte colectivos, plurales, con gran riqueza de individualidad, con unas complicaciones que rebasan la línea simple y horizontal y están comprometidos en mensajes más misteriosos, hondos y exigentes. Y así tenemos que el... es consciente y diríamos que integrador, al menos siempre se refiere a la verdadera dimensión del hombre, a escala universal. (...)

O sea, que la novela triunfante no surgió por generación espontánea, sino conectada, confrontada, íntimamente relacionada, fatalmente predeterminada por los propios antecedentes y también los precedentes hispánicos, pero también evidentemente ligada a este nexo inevitable, un sentido de rebeldía, de ruptura, incluso de superación, que había nacido en Europa. Indianismo, criollismo, mitos telúricos, regionalismo y geografía en una palabra se quedan detrás de la tapia y lo que se busca y se descubre es el hombre y sus problemas no ya eternos sino los de su más viva contemporaneidad. O sea, que el saber narrar de los viejos maestros, el furor de

paisaje que los rodea, sin fórmulas ni normas hechas, con la fuerza anárquica y el fondo de austeridad que hay en el castellano estos “invasores” han realizado una intensa y extensa obra de arte que ahí está.

Así pues, cada una de las narraciones de Castillo-Puche se someterá a un estudio intrínseco, pero también comparativo con otras narraciones bajo la agrupación de “novelas centro (“Hécúla”)” o “novelas punto (“no Hécúla”)", por lo tanto, no sujetas a orden cronológico en cuanto a la fecha de su escritura o publicación, e incluyendo la novela juvenil. La elección de la novela con la que compararé la castillopucheana no será aleatoria sino que vendrá marcada por mi propia intuición, por la propuesta de algún estudioso de la narrativa de Castillo-Puche encontrada en la Fundación, o bien por alguna propuesta del propio escritor, asunto que será abordado en los capítulos dos y tres. De la misma manera, la novela que me servirá para realizar la comparación no será exclusivamente nacional. El estudio estará abierto a la literatura internacional, y como ya ha quedado recogido, a la universalidad que marca el estudio comparativo con otras artes. E, incluso, algunas de estas narraciones, en algún caso, puede que no hayan sido conocidas por Castillo-Puche, lo que viene a demostrar el interés de ciertos escritores, hombres, preocupados en la esencia por lo mismo. Así concluía Unamuno (1954) cuando lo comparaban con Pirandello, a propósito de sendas obras, *Niebla* y *Seis personajes en busca de autor*:

Es un fenómeno curioso y que se ha dado muchas veces en la historia de la literatura, del arte, de la ciencia o de la filosofía, el que dos espíritus, sin conocerse ni conocer sus sendas obras, sin ponerse en relación el uno con el otro, hayan perseguido un mismo camino y hayan tramado análogas concepciones o llegado a los mismos resultados. Diríase que es algo que flota en el ambiente. O mejor, algo que late en las profundidades de la historia y que busca quien lo revele ⁶¹ (64).

Las siguientes novelas castillopucheanas serán objeto de estudio en relación con otras:

A- Novelas centro (Hécúla)

–Cmh / *Ferry de octubre a Gabriola*, Malcolm Lowry (en adelante FoG).

–Ev / *Hamlet*, William Shakespeare y la tragedia.

–Hp / *Mientras agonizo*, William Faulkner y *La familia de Pascual Duarte*, Camilo José Cela (en adelante Ma y LFPD).

–TL / *Niño y grande*, Gabriel Miró (en adelante Nyg).

–Epl / *La brújula loca*, Torcuato Luca de Tena y *La navaja*, Héctor V. Azpiri (en adelante Lbl y Ln).

–EpmP / *El camino*, Miguel Delibes (en adelante Ec).

⁶¹ El artículo fue publicado en *La Nación*, Buenos Aires. 15 de julio de 1923: 12.

B- Novelas punto (no Hécula)

- ME y ED / *Quizá nos lleve el viento al infinito*, Gonzalo Torrente Ballester (en adelante *Qvi*).
- Sc / *El hijo santo* (novela corta), Gabriel Miró (en adelante *Ehs*).
- Com y Ja / Sc, José Luis Castillo-Puche.
- P40 y Ob / *Paralelo 42*, John Dos Passos (en adelante *P42*).
- Trilogía BHA / *Camino de perfección*, Pío Baroja (en adelante *Cp*).
- Lmp / *Sobre héroes y tumbas*, Ernesto Sábato (en adelante *Sht*).
- Rrr / *Cp*, Pío Baroja.

Desde un punto de vista sociológico, la influencia es inconsciente y la imitación, consciente. La influencia lleva al autor a crear obras propias, de tal modo que los préstamos se integran orgánicamente en su obra y se transmutan en elementos artísticos. La influencia nunca será coincidencia literal sino que habrá de entresacarse a diversos niveles y en distintas manifestaciones. Lo cual nos lleva a la realidad del escritor inmerso en la tradición literaria recibiendo constantemente de ella su pan de cada día. De donde se concluye que no necesariamente es más original quien niega la tradición, sino quien la entreteje sutilmente en su mundo artístico, a veces, de forma inconsciente.

Igualmente me permito hacer un inciso en esta sección para arrojar más luz sobre el estudio de Castillo-Puche y arañar todo mérito que se pueda encontrar para situarlo a la misma altura de Benito Pérez Galdós, autor tan sumamente consagrado en las historias de literatura española que no necesita más justificación. Este objetivo viene sugerido por las similitudes que he encontrado en la construcción de estos dos universos literarios.

3.1.2.1.- Castillo-Puche, el Galdós del siglo XX.

Se ha adscrito a Castillo-Puche a numerosas tendencias literarias, siendo quizás en la católica donde con más fuerza han querido los críticos adscribirlo a pesar de que él, en última instancia, mostrara en algún momento su disconformidad. Lo cierto es que el “tema religioso” ha sido una constante en toda su trayectoria novelística, no tanto desde la crítica al dogma, sino en cuanto a las formas, al envoltorio mismo de dicho tema. Por ejemplo, cuando en *Sc* critica la vida y el método de enseñanza que se llevaba a cabo en los seminarios, o en *Com* el retrato que hace de cuatro futuros curas con perfiles diferentes, incluso, el retrato sarcástico de don Amadeo en *Lmp* que continúa y acaba en *Rrr*, donde es asesinado y fluye una nueva corriente teologal en la figura de Maldonado, más próxima, se puede decir, al sentir del propio creador; tampoco olvidamos, por ejemplo, la causa que lleva a Jeremías a la cárcel en la novela homónima *Ja* o el comportamiento que tienen don Cayetano en la *TL* o don Lorenzo y don Tarsicio en *Hp*.

Esta forma de criticar, como el tema mismo, acerca a estos dos escritores, Castillo-Puche y Galdós. Evidentemente, tanto la estructura social como las mismas formas narrativas son diferentes en uno y otro caso puesto que los separa prácticamente un siglo. Sin embargo, el tema de fondo persiste y el interés por el ser humano se hace patente en los dos, aunque en el caso de Galdós es provocado por una anécdota, mientras que en nuestro autor yeclano lo

anecdótico ocasiona un profundo viaje de introspección en busca del entendimiento individual y colectivo.

Gustavo Correa (1962: 23-26) plantea el problema del “tema religioso” en las novelas de Galdós e incluso cómo ha determinado el estudio de las mismas y ha condicionado que no se profundizara en otros aspectos que tienen que ver con el análisis de las estructuras simbólicas de las novelas. Entiendo que algo muy similar ha ocurrido con la narrativa de Castillo-Puche, en la que el “tema o problema religioso” ha enturbiado en exceso el análisis crítico de su novelística y ha hecho perder de vista el carácter artístico de sus obras. Así, dice Correa refiriéndose a Galdós:

El examen de las categorías estéticas de la novela galdosiana se ha visto, asimismo, desvirtuado por la presencia en sus novelas del llamado “problema religioso”. La beligerancia combativa con que el autor la incorporó en su período inicial y su posterior recrudecimiento en la etapa final de su vida, hicieron que la crítica fijara preferentemente su atención sobre este aspecto de su mundo novelístico. Dicho problema adquiere especial relieve en las *Novelas de la primera época* y algunas del período final por su fuerte contenido de mensaje doctrinario e ideológico. Sin embargo, esta armazón ideológica y conceptual no es lo caracterizador de estas obras desde el punto de vista artístico. Frente a esta superestructura externa de índole conceptual, se hallan las formas simbólicas que dan estructuración interna a las novelas y las definen como obras de arte (1962: 23).

Es exactamente lo que sucede con las obras de Castillo-Puche. La crítica se ha centrado en los matices conceptuales sin resaltar las formas o estructuras simbólicas de sus novelas que, en definitiva, definen su obra total. Así continúa Correa:

En tanto que el autor expone en forma combativa los males del clericalismo, la tragedia de estar anclados en formas estáticas de vida social, o el excesivo formalismo de prácticas religiosas carentes de verdadero sentido espiritual, los personajes de sus novelas se desbordan en tragedias pasionales que conmueven lo más íntimo del ser y son sentidas por ellos como profundas experiencias religiosas. De esa suerte, su vida emocional se desenvuelve dentro de un ámbito de polarización religiosa. *Doña Perfecta*, *Gloria* y *La familia de León Roch* superan el simple plano de abstracción y de tesis para ser en el fondo experiencias pasionales de una particular estructuración simbólica (1962: 24).

Este esquema planteado por Correa para las novelas galdosianas es igualmente aplicable a la narrativa de Castillo-Puche, tanto en el contenido como en la forma; es decir, ese caduco formalismo espiritual instaurado en el clero desencadena en el individuo todo un torrente de búsqueda de sí mismo que, incluso, le lleva a explorar los instintos más primarios de todo ser humano y, en la mayoría de los casos, confluye en tragedia.

Sigue Correa analizando el problema religioso de la España del siglo XIX:

El problema religioso en España es, en parte, derivación de la inquietud religiosa de que participa toda Europa en el siglo XIX. Sin embargo, en este país se halla agravado por las peculiares incidencias históricas y políticas que lo agitaron desde la invasión napoleónica. El anticlericalismo de Galdós y su espíritu de combate son, por consiguiente, elementos constitutivos de la materia novelística en cierta fase de su producción, pero no afectan lo más sustancial de ella, en cuanto obras de arte. Por el contrario, el espíritu religioso del autor se halla

en la base de su inspiración creadora, colorando la peculiar manera de “transmutación de la realidad” y señalando un movimiento polarizador en la actuación de los personajes (1962: 25).

También en gran parte de las novelas de Castillo-Puche el anticlericalismo es el eje vertebrador, condicionando la actuación de sus personajes y situándolos frente a dos conflictos: uno externo y otro interno. De esa suerte, el mundo de las pasiones y del sentir íntimo se expresan en modulaciones de índole religiosa, las cuales son, al mismo tiempo, estructuras significativas que dan sentido a la obra creada y vehículos para la fruición de la experiencia estética. En cuanto formas significativas, constituyen asimismo una modalidad especial de los símbolos íntimos dentro de un carácter, a la vez, formal y semántico.

Por lo tanto, se puede decir que el hombre y el creador artístico decimonónicos tienen una continuidad en el siglo XX en la figura del hombre y creador artístico José Luis Castillo-Puche. Se trata de hombres apasionados por la lectura y la escritura. Los dos han observado la sociedad a la que pertenecían con la intención de buscar la esencialidad del ser humano para poner en evidencia las tragedias personales.

Compararé la obra galdosiana publicada en 1876, *Doña Perfecta*, con la narrativa castillopucheana perteneciente a sus “Novelas-centro”, aquellas marcadas por la presencia del espacio Hécuba. En esta obra de Galdós es donde mejor se aprecian tanto los matices formales como conceptuales y simbólicos con respecto a la castillopucheana.

Estos matices van desde el contexto histórico-social, la imposición de la religión a la intransigencia de esta y el fanatismo, la intolerancia, la hipocresía, la irracionalidad, el choque del individuo frente a la sociedad, la conformación del espacio narrativo, las descripciones de este espacio, la incitación a la violencia..., hasta la caracterización de los personajes, tanto en su forma nominal como representantes de valores; también la creación de un espacio muy concreto para desarrollar esta acción: Orbajosa/Hécuba. Incluso, algunos antropónimos coinciden en la narrativa de ambos escritores, como es el caso de D. Cayetano. Se trata de un antropónimo compartido por el mismo personaje, el del “tío” que permanece anclado en un pasado glorioso: el galdosiano por su oficio de arqueólogo y el de Castillo-Puche por su vivencia de las tradiciones. Pepe Rey, el joven ingeniero que llega desde Madrid con ideas racionales, encuentra su parangón en Pepico (Pepe) en diferentes etapas vitales (niño-joven-adulto), que se interroga sobre ciertos comportamientos y ciertas tradiciones; los dos sufren el choque contra una sociedad inmóvil, compacta como el mármol: Pepe Rey busca respuestas desde su racionalismo, pero acabará dejándose llevar por comportamientos primarios violentos y Pepico buscará sus respuestas desde la inocencia de la niñez. Desde sus miedos y temores observará y buscará su entendimiento a través de sí mismo y será este camino, más largo y arduo, de autodescubrimiento el que devolverá a esta sociedad manida de fanatismo un nuevo conocimiento y un nuevo rumbo. Tanto uno como otro se analizan interiormente, quizás más Pepico, que incluso dialoga consigo mismo, pero también Pepe Rey, que a través del pretexto de la escritura de una carta a su padre termina reconociéndose, no en la totalidad del ser humano como objetivo de autoconocimiento individual y colectivo, sino que autodescubre la naturaleza de sus actuaciones. Innegablemente el análisis psicológico es un gran paso hacia el autoconocimiento total.

Don Inocencio es el canónigo de Orbajosa y acaba por marcharse a Roma tras el desenlace trágico. Quizás para cargar con su culpa vuelve al lugar al que Castillo-Puche le

dedica *Rrr*. Se trata de Roma, la cueva materna que acoge a los lectorales que han fracasado y, por lo tanto, se convierte más bien en un nido de serpientes. Por otro lado, en la narrativa castillopucheana existe la figura del tío cura. Y también hay otro clérigo, Amadeo, que acaba en Roma con un desenlace igualmente trágico. El personaje de doña Perfecta tiene su paralelismo más que en un personaje, en los valores atribuidos a Hécuba desde la perspectiva femenina y abanderada de atributos religiosos caducos. E, incluso, el ambiente bélico de las guerras carlistas en la obra galdosiana tiene su paralelismo con las consecuencias de la guerra civil del 36 en Castillo-Puche.

La característica peculiar que aúna a los orbajosenses es la hipocresía. Cada uno quiere aparentar ser lo que en el fondo no es e, irónicamente, Galdós refuerza este sentimiento en el nombre que elige para sus personajes: doña Perfecta o don Inocencio no actúan según la carga semántica de sus antropónimos; incluso, en el propio nombre de la población, que no se corresponde con el ideal etimológico del que surge, pues más “parece una gran muladar”, como comenta a su llegada a la ciudad Pepe Rey.

La intolerancia que se deriva de todo lo anterior forma parte de la esencia de los orbajosenses, que están al otro lado de los pensamientos de Pepe Rey, persona abierta, liberal y racional que, sin embargo, tiene un defecto: acaba siendo irrespetuoso con sus declaraciones de pensamientos y no tiene en cuenta que, con su claridad, hiere la sensibilidad de los habitantes de Orbajosa, convirtiéndose él también en un intolerante, tal vez por el orgullo que siente de ser sincero, que le impide mitigar sus verdades para no hacer daño al prójimo.

Orbajosa (*Urbs-Augusta*) es una ciudad episcopal inventada por Galdós para presentar la vida de un típica ciudad provinciana durante la segunda mitad del siglo XIX; una ciudad cuyos habitantes comparten ideas reaccionarias. Por lo tanto, Orbajosa viene a representar una visión tradicionalista de la provincia, aferrada a su primitiva fe religiosa y opuesta, a veces con fanatismo feroz, a alguna idea nueva que pudiera provocar un cambio en sus veneradas creencias frente a la visión europeizada, liberal, con un espíritu igualitario que se centraba y estaba encarnada en la metrópolis. Así pues, Orbajosa refleja el estado del espíritu de la sociedad teocrática y anquilosada que dio lugar a las guerras civiles (carlistas en su momento y más adelante, la del 36). Por ello, el choque de estas dos fuerzas va a desencadenar el conflicto de los personajes. Más aún, Galdós sondea el alma de sus personajes, que se caracterizan por su interés psicológico, haciéndonos un retrato del hombre en su pequeñez y crueldad, en el ejercicio de su voluntad y de su autoengaño.

Si se compara a Orbajosa y a los orbajosenses con Hécuba y con los hecubanos se observarán ciertos paralelismos, pero también ciertas diferencias. La primera estaría en la órbita de las ciudades símbolos que entroncan con la civilización, con la representatividad de un modelo de vida concretado en los orbajosenses, determinado por las coordenadas histórico-políticas de la segunda mitad del siglo XIX y en el que Orbajosa no condiciona el carácter de sus habitantes. Se trata de un espacio físico que sostiene un modo de vida anquilosado y casi fanático, cerrado por una religión de puertas para fuera pero que no acepta ningún tipo de objeción. Es esta religión, abanderada por la Virgen y sostenida por un comportamiento tradicional y sumamente reaccionario, que no vela por los más pobres (permitiendo tener las calles llenas de mendigos), la que transita por esta Orbajosa. Sin embargo, Hécuba ha entrado en el plano mítico, se ha cargado de elementos primarios de la civilización humana. Se trata de un espacio mítico configurado con elementos paganos, cristianos, antropológicos e, incluso, su

etimología se ha cargado de todas estas resonancias y ha acudido al origen primario. No hay ironía como en Orbajosa, en la que su autor acude a la etimología latina para calificarla de ciudad venerable o parodiarla en boca de Pepe Rey cuando se refiere a ella como “muladar”, una Orb-ajosa. Esta ironía no la hallamos en la denominación de Hécula. Aquí se buscan resonancias porque es este espacio el que configura a los hecullanos. Estos son sobrios, parcos, henchidos de instintos primarios que la civilización aún no ha dominado, aferrados a rituales casi paganos y rindiendo culto a la misma muerte, porque Hécula los ha conformado así; ellos no hacen a la ciudad, sino que es la ciudad la que los hace. Y este es el matiz esencial que separa ambos espacios narrativos y que se percibe en cada una de las descripciones.

Esta es la que nos ofrece Pepe Rey al entrar en Orbajosa, pero no olvidemos que él no es un orbajosense, sino alguien de fuera que observa:

Un amasijo de paredes deformes, de casuchas de tierra parda y polvorosa como el suelo formaba la base, con algunos fragmentos de almenadas murallas, a cuyo amparo mil chozas humildes alzaban sus miserables frontispicios de adobes, semejantes a caras anémicas y hambrientas que pedían una limosna al pasajero. Pobrísimo río ceñía, como un cinturón de hojalata, el pueblo, refrescando al pasar algunas huertas, única frondosidad que alegraba la vista. (...) No podían verse existencias que mejor cuadraran ni que más apropiadas fueran a las grietas de aquel sepulcro, donde una ciudad estaba no solo enterrada, sino también podrida (2010: 82).

Descripción que deja traslucir la pobreza física en contraste con el carácter de “augusta” presente en su etimología y que incluso don Cayetano, desde la perspectiva de un orbajosense, exagera y superlativiza: “Augusta llamáronla los antiguos; augustísima la llamo yo ahora, porque ahora, como entonces, la hidalguía, la generosidad, el valor, la nobleza, son patrimonio de ella...” (437). Porque encuentra en su ciudad un *locus amoenus*, frente a lo que representa Madrid: “Aquí todo es paz, mutuo respeto, humildad cristiana. La caridad se practica aquí como en los tiempos evangélicos; aquí no se conoce la envidia; aquí no se conocen las pasiones criminales...” (453).

Pasiones criminales, respeto, humildad..., todos estos sentimientos discurren bajo un espeso velo de apariencias, donde la hipocresía manda y no puede ser dominada en situaciones cruciales y es entonces cuando se desenmascaran estas pasiones reprimidas. Según la visión interna de don Cayetano, ambicioso investigador del pasado heroico de Orbajosa, cuna de héroes que han servido a España y han defendido sus valores,

En todas las épocas de nuestra historia, los orbajosenses se han distinguido por su hidalguía, por su nobleza, por su valor, por su entendimiento. Díganlo, si no, la conquista de Méjico, las guerras del Emperador, las de Felipe contra herejes... Pues sí, no cambiaría la gloria de ser hijo de esta noble tierra por todo el oro del mundo (437).

En cuanto a la descripción de Hécula, es bastante directa y casi sobrecogedora la que nos brinda Julio en *Cmh* cuando inicia ese camino de autoconocimiento cargado de angustia existencial. Necesita remontarse a sus orígenes para hallar el origen de su problema, que está “en el ovillo familiar” y en Hécula, que lo ha conformado como es, lo ha sumido en ese arrebato existencial, lo ha convertido en alguien inútil, en alguien rodeado de muertes y le ha transmitido el miedo de ser la siguiente presa en un espacio donde esta es la dueña y señora, donde se la venera. Así, entre otras cosas, se interroga a sí mismo: “¿Cómo pretender que uno respire

sosegadamente si ha nacido en una tierra hosca, al filo de cierzos flagelantes, y si lo único que se le ha pegado al cuerpo desde pequeño ha sido un luto cotidiano y tremendo?” (33).

Continúa Julio centrándose en su realidad física heculana, también con un pasado esplendoroso, pero convertido en lo contrario:

El lugar es bárbaro, no con la barbarie de un paisaje inhóspito por sí, como el desierto, sino con esa otra barbarie más patética y lívida aun que tienen las cosas que originariamente fueron bellas y que, después, sin saber por qué se han quedado yermas y desoladas. La grotesca barbarie que enseñan las ciudades edificadas sobre las ruinas de otras ignotas civilizaciones (33).

Los heculanos, algunos como Julio, no se sienten orgullosos de pertenecer a este espacio, como le sucede a don Cayetano, sino que los que pueden, emigran, porque el mismo espacio geográfico les impide salir hacia espacios más abiertos: “Hécula está casi incomunicada y la salida o el retorno al pueblo no puede hacerse sino por medio de un tren de los tiempos de Mari-Castañas...” (34).

Curiosamente, en ambas narrativas se encuentra la figura del tren como elemento que llega o que se va. Es el medio de transporte que da pie a un viaje, hacia la propia autodestrucción de Pepe y hacia la anecdótica destrucción de Julio.

Julio también ha emigrado a Madrid, huyendo de la apatía, de la inapetencia de Hécula porque, entre otras cosas, no soporta los augurios o maleficios que le transmiten las caras labradas en el torreón de la iglesia de la Asunción:

Siguen riendo de una manera siniestra aquellas caras tétricas que, incrustadas en la piedra, parecen pronosticar inacabables cataclismos. Siempre me ha producido escalofríos el enigma macabro de estos perfiles, y mucho más cuando he ido comprobando que mis vecinos reían y lloraban exactamente igual que aquellas caretas pérfidas y monstruosas que desde cientos de años han presidido el frenesí o la apatía de mi pueblo (34).

Una observación similar presentía Pepe Rey a su entrada en Orbajosa cuando dice: “mil chozas humildes alzaban sus miserables frontispicios de adobes, semejantes a caras anémicas y hambrientas que pedían una limosna al pasajero” (82). Ahora son caras que reflejan una pobreza consentida extrema, no son tétricas o monstruosas, no transmiten miedo y espanto; incluso, pueden ser las ayudantes de esa tan venerada muerte. Las caras que se observan transmiten otro miedo que no tiene que ver con la barbarie de instintos primarios sino con la hipocresía de unos habitantes que necesitan de ellas para demostrar el ejercicio de la caridad.

Y en definitiva, los heculanos no son hidalgos o nobles, sino:

Las gentes de Hécula son silenciosas, demacradas, enlutadas. Los rostros de los heculanos lo mismo pueden expresar la inefable conformidad del místico que la sombría duermevela del anarquista. Son tipos concentrados que de golpe se lanzan a la acción, seres humildes, quietos, en los que brota inesperadamente un desbordamiento de pasiones primitivas. Son caras con aspecto de candor e ingenuidad y, al mismo tiempo, de rabia frenética, capaz de los peores crímenes (35).

Doña Perfecta, emblema de Orbajosa, está hecha de hipocresía, quizás sin saberlo y, todos los días, necesita cubrir y reprimir “sus pasiones primitivas” con acciones sociales como

la “caridad”, los actos y donaciones a la Iglesia, con relaciones sociales que están a su altura... Se convierte en un muro de hormigón, como la misma Orbajosa, y no cede el paso ante el racionalismo y, menos aún, no permite que este traspase su espacio íntimo y afecte a su hija, con lo que no es consentidora de aceptar el matrimonio de esta con un “hereje”, con alguien mal visto a los ojos de los orbajosenses. Por ello, afloran esos efluvios intempestivos de sentimientos bárbaros, primitivos y violentos y autoriza el crimen de Pepe Rey. Es en este aspecto donde se encuentran las semejanzas de ambas realidades.

Si se establecen similitudes o diferencias entre los protagonistas encontramos que:

Pepe realiza el recorrido inverso al que efectúa Julio en *Cmh*. Viene de la metrópoli (Madrid) con una mente abierta y racional a un lugar sombrío y cerrado, asfixiante. Él, con los ojos muy abiertos, ve la miseria, la hipocresía, la deformación pero, paradójicamente, se hundirá en ese fango. Su naturaleza, dominada por la civilización, sucumbirá en ese torrente de sentimientos, se convertirá en un ciego que no domina sus pasiones; no habrá conseguido su autoconocimiento y encontrará la muerte. Sin embargo, Julio huye de ese lugar, asfixiante también, pero que no es tan hipócrita; sencillamente, está anclado en un estado de la civilización primaria, donde todo gira alrededor de la muerte, donde se rinde culto a la muerte y donde se espera la muerte de los demás. Él huye a la metrópoli, a Madrid, porque es una ciudad abierta y puede pasar inadvertido, quizás para morir en paz, sin ser el objeto de conversación de los heculanos. Huye de sí mismo porque él no quiere formar parte de esa sociedad, quiere enfrentarse a su supuesta enfermedad, encontrarse cara a cara con ella y morir solo si es necesario, solo pero con su voluntad de elección de este camino: “[Madrid] me pareció un sitio excelente para despedirme de la vida” (78). Paradójicamente, encontrará su destrucción en esta ciudad, no a causa de su enfermedad, sino a manos de un ladrón. Digamos que la urbe de Madrid ha extendido sus redes por medio de la soledad individual que ha ayudado a nuestro protagonista a autoconocerse y a no formar parte del comportamiento de los heculanos, que se mueven por medio de instintos primarios. En definitiva, estos dos personajes quieren encontrar en el amor su propia salvación. Ambos huyen del “infierno de su propia conciencia” y se refugian en seres femeninos que han sufrido su propia transformación de rebeldía: Rosario, desobedeciendo a su madre, y Elvira, desobedeciendo a la sociedad. En último lugar, son ángeles caídos que también han arrastrado hacia un final trágico a los que se han acercado a ellas.

Formal y estructuralmente *Doña Perfecta* fue construida según el molde de la tragedia clásica, como estudió Stephen Gilman (1949: 353-362) destacando el final trágico de la novela con el asesinato del joven ingeniero a manos del lugarteniente de doña Perfecta y el papel “coral” de la tragedia de don Cayetano al comentar los sucesos de la misteriosa muerte del ingeniero. Igualmente, el elemento que Aristóteles establece para mostrar una breve impresión de cambio de derrotero en el final trágico que se le avecina al protagonista es la peripecia (*peripeteia*). Esta se produce en *Doña Perfecta* cuando llega una misión militar a Orbajosa acaudillada por el amigo de Pepe, el teniente coronel Pinzón; es entonces cuando se crea la esperanza de un cambio radical de situación, con respecto a Pepe; es decir, hacernos creer, aunque sea por un instante, que hay esperanza de que el joven ingeniero salga victorioso del conflicto. Otro elemento que no puede faltar en toda tragedia es el momento del “reconocimiento” del héroe en una situación determinada. Así Pepe Rey, ya al final de la novela, cuando escribe una carta a su padre reconoce la naturaleza del conflicto que él también ha ocasionado por su “feroz honradez”: “he tenido la debilidad de abandonarme a una ira loca,

poniéndome al bajo nivel de mis detractores” (272). No culpa a nadie sino que se da cuenta de su ruina moral al verse utilizando las mismas armas indignas que utilizan los falsos e hipócritas orbajosenses. En definitiva, su ruina moral le ha allanado el camino para su trágico desenlace: su muerte moral a manos de doña Perfecta y de don Inocencio, y su muerte física a manos de Caballuco.

Este molde de tragedia clásica está sumamente atenuado en la obra total de Castillo-Puche porque, principalmente, sus héroes no sufren un desenlace trágico de muerte sino que, cuando esta se produce, a veces es casual, como la de Julio (*Cmh*) o la de los personajes de *Hp*; la programada de Jeremías (*Ja*) o la absurda de Genaro (*P40*)... En algunos casos es muy trágica e inesperada la de otros personajes no principales, como la de los familiares de Luis (*Ev*). La breve impresión de cambio de derrotero sí se percibe en la novelística castillopucheana en varios momentos, pero en lugar de estar condicionada a retardar el desenlace trágico y violento, está condicionada hacia un aparente cambio de rumbo en el transcurso de los acontecimientos que conlleva el puro autoconocimiento. Por ejemplo, Julio de *Cmh*, tras sufrir todo un proceso de ansiedad y de huida de la propia muerte, encuentra un remanso de paz y de aceptación en Madrid y en la aspiración de conseguir a una mujer cuando, inmediatamente, encuentra la muerte a la vuelta de la esquina; o incluso Enrique, el protagonista de *Lmp*, tras un largo, nocturno y angustioso viaje introspectivo, dilata el desenlace abocándonos hacia la tragedia, pero resolviéndose en un final esperanzador que tiene continuidad en *Rrr*.

3.1.2.2.-Temática comparativa en el universo castillopucheano. (Intertextualidad temática.)

El tratamiento temático y sus motivos también conforman una visión para abordar la narrativa castillopucheana desde dentro y me permiten someterla al estudio comparado, posicionándome en un nivel interno. De esta manera, se puede hablar de un estudio comparado de la obra artística narrativa de Castillo-Puche como una forma de establecer un comparatismo intertextual (entendiendo intertextualidad como la presencia de un elemento de un texto en otro, que es lo que ocurre en numerosas obras de Castillo-Puche).

Por ejemplo, en la narrativa castillopucheana hay unos temas que persisten en su obra total, que la envuelven, que sirven de fondo a toda la acción. Por ello, Castillo-Puche también es receptor de su propia creación al leerse una y otra vez en sus persistentes temas. Estos son los siguientes:

Protagonistas que escriben y entienden el acto de la escritura como vía de autoconocimiento. Estos son habituales en la obra de Castillo-Puche al igual que otros con una vocación artística enfocada, por ejemplo, hacia la pintura (*BHA* o la *TL*). Estos personajes buscan el mismo fin: autoconocerse. Solo que ahora la vía es la pintura, dando cabida a ese elemento primordial en la novela de autoformación. Castillo-Puche, por lo tanto, sigue en la estela de la novela del *Bildungsroman* alemana, la cual se fundamentaba en que la idea más elevada era la de formación y el valor más elevado al que se orientaba era el estético. Para ello, nuestro autor yeclano no duda en que la historia del protagonista se realice a través de un itinerario estético, siendo condición previa de esta autoafirmación y garantizando su buen fin. Así, algunos de estos protagonistas son los siguientes:

- 1) El protagonista de *Ja*, instigado por Susan, escribe un cuaderno mientras permanece en la cárcel hasta que muere. En él reflexiona sobre el hecho de la escritura.
- 2) En el capítulo III, “Cuadernos de un preso”, de la novela *Hp*, el hijo de Trinidad, que ha matado a don Luciano, está preso y escribe (reminiscencias de *FPD*, Cela): “Aquí está la vida de un hombre con todo su fracaso” (689). Y, dentro de esta novela, también don Luciano escribe en su libretita de ejercicios espirituales.
- 3) Julio, en *Cmh*, escribe un cuaderno-carta dirigido a Castillo-Puche que da forma a la novela y en el que justifica también el acto de escribir: “Sigo contemplando el paso inhumano del tiempo. (...) Mi única defensa va a ser escribir” (31). “Escribir me distrae, me rinde, me cansa: en cierto modo, me mata la inquietud y la vehemencia” (101).
- 4) En *Ev* no se muestran las cualidades o aptitudes de escritor del protagonista, pero la novela está narrada desde la primera persona; por lo tanto es un narrador-protagonista que sí hace alusión al acto de escribir: “Todo esto lo escribo ahora y con relativa claridad, pero aquellos días fueron para mí de una tensión nerviosa insoportable” (356).
- 5) En la Trilogía de la Liberación, Pepe (Pepico) escribe en el “Cuaderno de tapas negras” su proceso de autoconocimiento desde la memoria. Escribe y reflexiona sobre el momento y el fin de dicha escritura.
- 6) El protagonista de *Lmp* es un dibujante-pintor que después de salir de una pesadilla tiene la inmediata necesidad de escribir una carta a Palmira, carta que no es más que un pretexto para autoconocerse (182). Así, el protagonista de *Rrr* es el autor del retrato de Maldonado, que representa un *alter Christi*.
- 7) En la primera novela de Castillo-Puche, *Sc*, se incide en que la verdadera vocación de su protagonista es la de dedicarse a escribir (de hecho escribe una obra de teatro), como otro de los seminaristas en *Com*.

El viaje es un elemento presente en la narrativa castillopucheana y a su vez en toda novela de autoformación (Rodríguez Fontela, 1996: 68). Entronca directamente con los viajes mitológicos de Ulises, de Jasón y Eneas, entre otros.

Como todos sabemos, Castillo-Puche era un apasionado del viaje, llegando a afirmar: “Si no viajara no sabría que he vivido”. Por lo tanto, el viaje definirá a sus personajes y, como el tópico literario, introducirá en la vida de sus personajes el factor cambio. Por lo tanto, este acto viene cargado de gran simbología desde varias perspectivas.

En la trilogía *BHA* se aprecia la presencia del viaje como uno de los elementos configuradores del *Bildungsroman*, pero este motivo se encuentra diseminado por el conjunto de la narrativa de Castillo-Puche. Viaje de formación, físico y existencial, que metamorfosea al protagonista, lo transforma en sujeto sensible y conocedor de sí mismo. La novela de formación, señala Jorge Larrosa (1998: 272), “cuenta la constitución misma del héroe a través de las experiencias de un viaje, que al volverle sobre sí mismo, conforma su sensibilidad y su carácter, su manera de ser y de interpretar el mundo”.

Los personajes de estas novelas, según expone Bohórquez (2005-2006: 205):

Son jóvenes sensibles en actitud de búsqueda, que se ven en la necesidad de abandonar su residencia habitual, pues esta se les presenta como hostil y les niega las posibilidades de auto-realización. Optan por abandonar su residencia y vivir fuera, en otro país europeo (París, Roma...), haciendo honor a la modernidad de una nueva cultura que ama las ciudades, redimensiona el concepto de escritor y sus creaciones narrativas, volcadas ahora hacia una actitud introspectiva, hacia la configuración de nuevas formas novelescas que redefinen al personaje ya no definido por su relación mimética con una naturaleza agreste o bucólica sino por la búsqueda atormentada de su propia identidad. Un personaje que pretende conocer al otro, al mundo, a través de un viaje que es también interior, interrogación de sí. Es esta precisamente la perspectiva del *Bildungsroman*: una novela que centra su atención en el proceso de formación del protagonista.

De este modo, la novela se transforma en escritura, en experiencia de la sensibilidad; es decir, lenguaje ambiguo de la forma y de la imagen. Y ante esto, Castillo-Puche es un maestro, pues en la última trilogía inacabada hace alarde de este tipo de lenguaje ambiguo, siendo numerosos los continuos guiños al lector en lo referente tanto a la forma como al contenido. Por ello, la dualidad, la ambigüedad, la ironía, etc., matizarán su escritura y supondrán una lectura atenta en la que será imprescindible el desciframiento de continuos códigos culturales, continuas intertextualidades literarias y bíblicas, así como continuos juegos verbales.

1) En *Hp* hay varios viajes en tren. Uno, el que realizan Juana y Frasquito para ir a vender su viña (600); otro, el que realiza Casimiro “el jabonero” a Galicia pasando por Madrid (645). Concretamente, en este mismo capítulo de *Hp* el tren recibe un tratamiento casi lírico: “El tren, con su fatigoso jadeo, parecía una pregunta ambulante hecha al Destino” (654). En *Cmh*, dentro de su prosa seca y tremendista, el tren recibe el mismo tratamiento cuando su protagonista recuerda la guerra civil: “Está amaneciendo y los cristales del tren lacimeaban. El tren parado en Játiva (camino de Valencia)” (181).

2) En *Ob*, *Rrr*, *Lmp*, *ME* el viaje se realiza en avión, y son viajes de ida y vuelta con el consiguiente cambio sufrido en los personajes, tanto en el plano emocional como profesional. Estos viajes saltan la geografía española, con lo que el cambio experimentado por sus protagonistas se teñirá con aspectos culturales extranjeros que servirán para marcar el contraste con la cultura o el sentir españoles.

3) En *Ev* el viaje se realiza en un furgón y se trata de un viaje a los orígenes, físicos y emocionales.

4) En las novelas juveniles, *EpmP* y *Epl*, igualmente tiene cabida el viaje. En la primera, es motivo para recuperarse de una enfermedad. Por ello el protagonista se trasladará al campo, pero también al mar, cuando participa en una excursión que desembocará en la muerte (con la imagen rescatada de Antonio Machado del agua, y particularmente el agua estancada, en el mar como reflejo de la muerte). En la segunda novela, el viaje es forzado, ocasionado por la guerra civil, pero es muy significativo el del protagonista como soldado, también en tren y como testigo de una gran tragedia (nuevamente sucede en Valencia). Pero el tren tiene algo de esperanzador en esta novela, cuyo final incita a pensar en que “la vida sigue, continúa...” con ese “tren que corría hacia el frente entre naranjos perfumados” (139) o, pudiéramos pensar, en el discurrir de la vida hacia la muerte (el frente).

5) En la *TL*, en el último libro, el viaje es elemento determinante como pretexto para llevar a la madre de Pepico (Clara) a Murcia debido a su enfermedad. Se convierte en metáfora de camino

o viaje hacia la muerte. Previamente, en el primero, *Elva*, Pepico siente estas ansias de viajar en tren hacia tierras lejanas, hacia el mar... coincidiendo con el final de la novela.

6) En *P40*, aunque la novela está ambientada prácticamente en su totalidad en Madrid, hay un viaje de gran relevancia realizado por Genaro, acompañado del negro Tomás. El viaje tiene como destino el lugar de origen de Genaro, un pueblo llamado Olopesa y que tiene muchos rasgos de Hécuba. El motivo de este viaje es visitar a la madre de Genaro, que ha muerto, y asistir a su entierro. Por lo tanto, el viaje aporta un nuevo reconocimiento de su identidad en sus orígenes.

7) El primer capítulo de *ED* lleva por título “Un comando en Chamartín” (5), con lo cual la referencia a la estación de tren madrileña es evidente. Así pues, asistimos a un inicial viaje de regreso de tía Liberata, cuyo destino es Chamartín, “una especie de coctelera de lo más abigarrada, heterogénea y absurda” (10). Este viaje supone el gran pretexto para el cambio que se producirá en el protagonista, ya que asumirá como un asunto personal una investigación policial que le obligará a estar al día siguiente en la misma estación “a las nueve y veinte” (81) para desplazarse a La Navata: “El tren se zambullía entre paredones de piedra, muros de tierra y arboleda raída. De vez en cuando subíamos un poco y enseguida nos hundíamos en un valle de peñascos y monte bajo. Así son las estribaciones de la sierra madrileña” (86). Un viaje de ida y regreso para encontrar respuestas a su investigación social, pero también a su investigación personal.

El perro y sus ladridos son elementos en el conjunto de la narrativa castillopucheana que van en consonancia con augurios trágicos. Por otro lado, hay muchas comparaciones con estos alaridos: “La Feli debió de quedarse sola y le dio por llorar. Su llanto parecía el ladrido contenido y quejumbroso de un perro” (567). Se convierte en un recurso muy productivo en el conjunto de esta narrativa. Ya en *Cmh* rememora la guerra civil: “Toda la ciudad era un alarido (...). Un soldado se retorció aullando...” (181-182).

En la primera parte de esta tesis ha quedado expuesto que esta forma de ladrar o aullar del perro es un componente más de la elección del nombre Hécuba para configurar el espacio narrativo castillopucheano mítico-artístico y ya se ha mostrado esa simbiosis que se produce con Hécuba, este personaje mítico, dicen, convertido en perro porque no paraba de lamentar las muertes de los suyos y su destino: *ululare*. Por ello, Hécuba es esa mujer que aúlla, para lamentarse, para vengarse, para expresarse y, por ello, necesita de esa sociedad heculana: “multitud aullante” (*Cmh*, 166). Siguiendo con esta novela, pues es la que perfila este espacio mítico, el propio protagonista marca su deferencia hacia la particularidad de este lugar: “¿Por qué Hécuba?: yo creo que no es cosa de mi alma. La luz es rabiosa allí como el mordisco de un perro” (235).

Pero el perro unas veces le sirve a Castillo-Puche como pretexto para caracterizar a algún personaje, como a Rosendo (*ED*), y, otras veces, asume el papel de protagonista e incluso es utilizado como elemento del título de la narración *Epl*. Un animal que comparte protagonismo con el niño Pepico y al que se le atribuyen cualidades más nobles que las que pudiera tener el ser humano. Asimismo, este animal está presente en *EpmP*: como perro de caza del padre del protagonista, al que mata por un error, y como perro de compañía del niño; en ambos casos con el nombre *Triunfo*. Del mismo modo, en *Ob* también tiene cabida, ya que a todo pastor no puede faltarle el perro que guarde sus ovejas: “Un pastor no es nadie sin su perro” (129). Incluso, en esta novela los perros son un reflejo de sus dueños: “la pinta del de

Chemari es mucho más noble” (134). Por eso lleva por nombre Rale, acrónimo de rápido y leal. Chaume le disparará un tiro en la cabeza (322) y será sustituido por otro con el nombre Demonio. Pero también Chaume, el otro pastor, tiene un perro que acabará hundiéndose en el pantano mientras “ladra agónicamente” (398) porque siempre estaba “ese perro de Chaume, con su manera de aullar, yendo y viniendo al pantano” (379) y “aullando de manera lamentosa y fúnebre” (381), ya que había presenciado lo que le sucedió a su dueño en el mismo pantano, “cómo el cuerpo de Chaume desaparece entre gritos y braceos espantosos” (373).

Personajes o protagonistas seminaristas o curas que proclaman una nueva forma de entender la religión cristiana y que empiezan a perfilarse desde las primeras obras.

- 1) Don Roque (*Ev*) es el cura del pueblo que insta a Luis al perdón para no cometer venganzas.
- 2) Don Tarsicio (*Hp*) es el capellán de la cárcel que promueve el arrepentimiento de Cosme tras haber cometido el crimen vengativo sobre don Luciano. Se trata de un cura que busca predicar una nueva religión basada en la esperanza (IV parte de la novela).
- 3) En la *TL* tenemos al tío Cayetano cura, pero sin embargo es el tío Cirilo quien encarna los valores más arcaicos de la religión. Por otro lado, encontramos también en *Easr* la figura del cura que asiste en las cárceles a los condenados a muerte, don Rosendo, que sin embargo no consigue dar el salto a un nuevo sentir de la religión, como le sucede a don Tarsicio, sino que se queda en el poder “autoritario” que le brinda ser cura en un régimen político aliado con la religión, y que se considera redentorista del destino de todo hombre, como se aprecia en las páginas 204-205.

El mundo del seminario está totalmente reflejado a través de los ojos de Pepico, que destilan mucha crítica hacia el sistema educativo y hacia las inclinaciones homosexuales de algunos padres, durante su estancia en el seminario de Murcia.

- 4) “El Cíngulo”. Dos nuevos seminaristas pretenden dar un viraje a la práctica de la religión cristiana: Ramiro tiene pretensiones de proclamar la religión entre los pobres y Fulgencio aspiraciones de reformar la religión como institución.
- 5) En *Sc*, Enrique abandona el seminario porque no soporta la manera de vivir la religión dentro. Hace una crítica a esta institución y a la manera pragmática de entender el dogma religioso; igual que en *Hp* Lorenzo decide abandonar el seminario por la desilusión que le produce el comportamiento de su tío don Luciano. Pepico, en *Easr*, también abandona el seminario.
- 6) Maldonado es el prototipo de cura evangelizador de la Teología de la Liberación en *Rrr*, esperanzador entre los pobres, en fuerte contraste con don Amadeo.
- 7) Fabián, en *Cmh*, es un cura que llega al Hospital Provincial de Murcia durante la guerra y presenta esta nueva visión de la religión, observable en la página 174 e igualmente don José, el cura de su pueblo (173).

Una de las **enfermedades** que recorre todo la obra narrativa de Castillo-Puche es la tuberculosis (o tisis). Muchos personajes mueren con el síntoma de la tos y la sangre:

- 1) En *Cmh* la familia de Julio muere por esta enfermedad (hemotisis), totalmente enraizada en ella, como le recuerdan: “Hay que ver el caso de tu familia, amigo. ¡Qué raíces!” (127). Incluso su madre, que en un principio “sí que era la salud, los colores sanos y el optimismo

personificados” (81) acaba muriendo. Esta enfermedad la percibe Julio en Hécuba como una representación teatral en tres actos:

Me figuro que “el primer acto” –en el que nunca aparentemente acontece nada serio– de este drama que tiene lugar entre sangre y huesos, en el silencio de los tejidos. Allí nacen, allí crecen y se multiplican los bacilos. Todo esto debe ocurrir de un modo pacífico, constante, laborioso, como sucede en los escenarios cuando, antes de levantar el telón, discurren por las tablas los personajes más trágicos con aire inocente. Después, con la voz va surgiendo cierta alarma, que lo mismo puede ser una cosa que otra, hasta que va tomando cuerpo ante las candilejas un diálogo crucial entre el ser y la muerte. “¿Será posible?”, se preguntan los espectadores. Al terminar el “segundo acto”, que es el de la confirmación y planteamiento, los espectadores se preguntan: “Pero ¿cómo es posible que el más pequeño, el más débil, no participe de la consagración dramática que urge a los demás”. Hay algo de decepción en algunos, y otros hasta se les ocurre protestar a gritos: “¡Falso, falso, convencional, arbitrario!” Pero “el tercer acto”, el del desenlace, ya plantea la cuestión en sus justos términos: “Hay que morir, es inevitable”. Se habla de suicidio, se cita a Dios, aparecen los samaritanos, que son los médicos, y la voz de los traspuntos llega claramente a los espectadores “Cara de piedad”. “Nada de rebeldía”. “No pones cara de cadáver; pon cara de meditar ya sobre la muerte, abandona poco a poco los gestos amigos y enemigos. Recuerda que no eres más que un espectro”. El público se va emocionando y no aplaude porque no le dejan. El desenlace se ve venir, es algo lento, pero no da lugar a improvisaciones. Solo queda la duda de si morirá en la propia cama, en un sanatorio o en la calle... Pero morirá, no hay dudas (156).

2) La madre de Pepico en la *TL* padece la tuberculosis y aunque ella era una mujer valiente y con voluntad, la enfermedad no tendrá compasión con ella:

Pero mi madre hasta me dejó mal porque estaba sentada en la cama, sonriente, y hasta se había arreglado el pelo como para recibir una visita de copete, y el médico al verla así comenzó a contar chistes y a animarla, “Clara, que hay que animarse, hay que vivir para ver el final de todo esto”, y ella contestaba “ya ve, don Ramiro, ya ve en lo que me estoy quedando yo”, “si tú estás como una rosa, qué buenos colores te ha puesto el campo”, pero mientras la auscultaba me miraba a mí y me guiñaba el ojo y ponía una cara de desolación total, luego le miró la garganta y quiso quedarse un rato a solas con ella y luego supe que la estuvo convenciendo de que tenía que ir a Murcia a ver al doctor Candela, que era el único que tenía en su sanatorio los mejores aparatos y el único procedimiento que la podía curar (432).

Pepico vivió esta enfermedad de su madre con miedo y asombro,

mientras ella sí que era un ejemplo de tenacidad, de voluntad de vivir, con qué paz profunda vivía ella aquellas noches de terror dentro de su postración (...), noches de insensato delirio, madrugadas en las que me arrastraba, sin encender la luz, para ir por un vaso de agua, o por la medicina que le tocaba a ella, o incluso por las cerillas cuando tenía que calentarle un poco de leche, o hacerle una tila para aplacar aquella tos extenuadora (437).

Pero antes de la enfermedad de su madre, él mismo durante su infancia había sido un niño enclenque, débil y enfermizo al cuidado de su madre (43), un niño al que le auguraban la muerte, como rememora de adulto:

Y cuando me pongo a escribir lo primero que escucho es el martilleo terco e inconfundible de mi tos cuando era pequeño y cómo se repite en mí con tal fuerza que me entra un agobio paralizador, y solo volviendo a la realidad y pensando que hace una hora venía cantando por la carretera con el aplauso de mis compañeros, me tranquilizo, pero mi tos tiene sus infinitos eos repetidos desde la niñez y me van llegando la tos y los comentarios, todo junto,

como cuando tía Paula decía «este no ha agarrado», a lo que tía Cirilo respondía, «ni agarrará» (61).

3) En *EpmP* la enfermedad está presente en la figura del amigo de Pascualico. Se trata de Luisito, un niño débil cuyo fin será la muerte. Pasará varias temporadas en cama “porque estaba cada día más delicado, pálido como una flor de té, dulce y flotante como un humo de confitería, remirado y relamido como un espejo de peluquería.” (32). De la misma manera regresará del colegio de Lucena para permanecer en la cama “tan pálido y desmayado entre las sábanas que parecía un lirio marchito” (102). Y tras su aventura en el mar Luisito “no se levantó de la cama (...). Siempre había sido un niño enfermizo y el mar fue demasiado fuerte para él. Vino el médico y dijo que tenía pulmonía” (135).

4) José, el protagonista de *ED*, es muy observador. Cuando realiza el viaje en tren a La Navata “iba también una madre con dos niños de corta edad y ella, por el color macilento de su rostro, parecía enferma y, efectivamente, la vi sacar un frasco y tomarse una cucharada de un líquido marrón, sin duda alguna medicina” (85). Por lo tanto, la presencia de la tuberculosis aparece reflejada en esta madre que seguramente acudía a la sierra para curarse, porque “en La Navata viven algunas familias, casi todas en cura de algo” (102).

3.1.3.- Comparatismo interdisciplinario (o interartístico).

El artículo de Emilia Pantini (Gnisci, 2002) me ha servido de referente para fundamentar teóricamente este aspecto en la narrativa de Castillo-Puche, del que entresaco los siguientes aspectos para tal fin:

Hoy es la literatura comparada la que analiza los modos efectivos de encuentro entre las distintas expresiones artísticas, y la que intenta explicar el porqué de ciertas elecciones y de felices (e infelices) encuentros concretados en obras de arte. (...) Digamos (...) que [la Literatura Comparada pretende explicar] la “literariedad” de diferentes obras de varios dominios no desde el punto de vista de los formalistas y estructuralistas, sino más bien entendiendo lo específicamente literario como “el papel mediador general de la comunicación –entre las artes– que la lengua y la literatura terminan siempre por desempeñar. La literariedad vista, pues, no como una cualidad-funcional formal (¿quintaesencial?) común a distintos textos, sino, al contrario, como discurso y como *práctica de traducción* intersemiótica e inter-humana (2002: 217-219).

El estudio de las relaciones entre la literatura y las demás artes es particularmente complejo y fascinante. Un ejemplo es el estudio de la literatura de viajes así como lo es el estudio de los temas y los mitos. Ciertamente es posible analizar los problemas relacionados con estas vastas áreas de investigación permaneciendo en los confines de lo específicamente literario, pero ampliando la mirada a lo que otras artes han producido (para citar casos específicos: sobre el viaje a Italia, sobre el mito del amor frustrado o sobre el tema de Don Juan), conseguiremos ciertamente una visión panorámica mucho más amplia (o incluso, como en el tercer ejemplo, el único punto de vista realmente exhaustivo). Por otra parte, tales análisis nos dirán muchas cosas acerca de las maneras en que la literatura interactúa con las otras artes, independientemente del argumento del que se trate: y esto, sin duda, termina por constituir un campo de investigación más –el nuestro– implícito en los demás y que a su vez los implica. Dicho de otra manera: estudiar la relación entre la literatura y las demás artes significa estudiar al mismo tiempo los *modos* en que la relación se crea y los *hechos* que la determinan y que, a su vez, son determinados por esta.

Distinguir entre estos aspectos es posible solo de manera abstracta: en la práctica están entrelazados de manera difícilmente —y, al fin y al cabo, inútilmente— distinguible. Por eso, llegados a este punto, sin adentrarnos en inútiles cuestiones teóricas y sin ninguna pretensión de exhaustividad, se proponen una serie de temas de investigación, como, por ejemplo, **de qué manera la literatura habla de las demás artes: de qué manera las demás artes proporcionan materiales a la literatura** [el resaltado en negrita es mío].

Las artes figurativas, o la música, pueden ser el objeto de la literatura [como sucede en la última etapa de Castillo-Puche]. Piénsese en la celeberrima *Ode on a Grecian Urn* de Keats, inspirada al menos en parte en un cuadro de Claude Lorrain, o en el *Après-midi d'un Faune* de Mallarmé, que se remonta a un cuadro de Boucher conservado en la National Gallery de Londres. En este segundo caso, el análisis no podría detenerse en el recorrido pintura-literatura, sino que debería incluir también la etapa siguiente, aquella que va de la literatura a la música, porque posteriormente Debussy, inspirado por la poesía de Mallarmé, compuso el *Prélude à l'après midi d'un Faune*. En este caso, pues, la investigación debería, como se ha dicho arriba, salirse necesariamente del ámbito del que estamos tratando (que, de todas formas, quedaría siempre como punto de arranque) y afrontar un problema análogo aunque diverso, es decir el modo en que las otras artes tratan de la literatura.

La literatura puede traducir las otras artes (hablar de ellas) también de manera diversa, [como sucede también con alguna obra de Castillo-Puche]. Si en el caso de Keats y Mallarmé hallamos una poesía que puede conducir a un cuadro que existe realmente, Proust, en *En busca del tiempo perdido*, dedica páginas enteras a la descripción de las piezas musicales de un compositor fantástico, Vinteuil, en cuya figura y en cuya producción imaginaria se suman rasgos de distintos músicos contemporáneos al escritor. Un caso análogo es el de la novela *Doktor Faustus* de Thomas Mann, en que se describe la parábola creativa de Adrian Leverkün, un compositor imaginario en el que, sin embargo, se reconoció el mismo Arnold Schönberg.

Finalmente existe una categoría de obras literarias de la que el arte figurativo o musical, más que ser el objeto, es la osamenta: es lo que sucede en *À rebours* de Hyysmans, repleto de descripciones de objetos de arte, o en las llamadas “novelas de artista”, como *El músico pobre* de Grillparzer, donde es casi imposible diferenciar netamente al protagonista, el argumento y la estructura formal de la obra, porque cada uno de ellos implica al otro (2002: 225-227).

La relación entre la literatura y las demás artes puede asomar también en los programas y los propósitos estéticos: en un mismo período histórico, artes distintas pueden ser manifestaciones de poéticas similares, o incluso idénticas. Los exponentes de las vanguardias históricas del siglo XX teorizaban en poéticas que en gran parte coincidían entre sí, independientemente del tipo de arte en que se expresaban, y lo mismo sucedió entre los que defendían la posición contraria⁶² (2002: 230).

⁶² Siguiendo con el artículo de Emilia Pantini destaco el apartado que dedica a unas “Orientaciones bibliográficas” muy interesantes para el estudio que se ofrece más adelante. Pantini destaca que en Occidente, la comparación entre las artes siempre se ha fundado y argumentado desde la reflexión estético-filosófica. Entre los manuales más prestigiosos de historia de la estética, aconseja el del estudioso polaco W. Tatarkiewicz (1987-1991), que se detiene en el siglo XVIII. También se puede acudir, para un enfoque español, a M. Menéndez Pelayo (1994) que cubre, por razones obvias, el mismo periodo histórico. También aconseja el estudio de S. Givone (1988), con abundante bibliografía comentada que parte del siglo XVII. En el ámbito español se pueden consultar José María Valverde (1987) y Valeriano Bozal (1996).

Por lo que respecta al estudio de la relación entre la literatura y las artes, una vez abandonada la perspectiva principalmente estético-filosófica, se puede acudir a la lectura de los dos volúmenes de A. Hauser (1992). En esta obra la relación entre las artes se estudia y se unifica por el punto de vista de la historia social, desde la prehistoria a las vanguardias del siglo XX y la aparición del cine.

En la base de los estudios de la iconología y de las relaciones simbólico-conceptuales entre la historia de las ideas, la literatura y las artes visuales se encuentran las obras de E. Panofsky (1971, 1977, 1998, 1999a y 1999b).

3.1.3.1 Artes plásticas.

La inclusión de este estudio proviene de un debate antiguo y fecundo que tiene sus antecedentes más lejanos en el *ut pictura poesis* horaciano, pasa por Leonardo da Vinci, llega a Lessing y después de la revolución romántica se cumple en las poéticas y las reflexiones del siglo XX, hasta Wellek, Remak y Guillén, sobre un problema que fluye debajo de toda la historia cultural de Occidente, para aflorar de vez en cuando. Emilia Pantini (Gnisci, 2002: 219) hace un recorrido detallado de la mencionada polémica:

La fórmula de Horacio retoma un aforismo de Simónides referido por Plutarco, según el cual “la pintura es poesía muda; la poesía, pintura que habla”, y que describe la relación entre figura y palabra como si fuera, usando un término de nuestro tiempo, una especie de interfaz. A distancia de siglos, Lessing, con su *Laokoom* (1766, que lleva el subtítulo *De los confines entre la pintura y la poesía*) critica la posibilidad de que la poesía y las artes figurativas puedan remontarse a principios comunes: según Lessing la poesía es el arte del tiempo, mientras que las artes plásticas son las artes de la simultaneidad. La primera, por lo tanto, se ocupa de acciones; la segunda, de cuerpos. El famoso texto de Lessing termina afirmando la superioridad de la poesía sobre las artes figurativas, mientras que Leonardo había asignado la supremacía a la pintura sobre la poesía.

El movimiento romántico volvió a cuestionarlo todo con su tensión hacia la unidad de las artes practicada en primer lugar por los artistas mismos: una concepción que desemboca en la cumbre wagneriana de la *obra de arte del porvenir* y de la *obra de arte general o total*, representada por su teatro en el que se fundían poesía, drama, artes figurativas y música (*Wort-Ton-Drama*).

El primer examen de conjunto del problema se encuentra en un texto que no puede definirse como comparatista en sentido estricto, pero que incluye entre sus autores a un estudioso a quien la literatura comparada debe mucho: se trata de la famosa *Teoría literaria* de Wellek y Warren de 1942 en el que en el capítulo once, dedicado a la cuestión de la relación entre la literatura y las demás artes, anticipa en sus posiciones fundamentales todo el debate que, sobre este tema, tendría lugar entre los años sesenta y noventa en las principales revistas internacionales de crítica y teoría literaria.

Este tópico desarrollado por Pantini para establecer las ampliaciones teóricas de la Literatura Comparada hacia la universalidad está ampliamente desarrollado por Henry Markewicz (Monegal, 2000: 51). En él hace un recorrido histórico por todas o casi todas las propuestas de acercamiento a dicho tópico en cuanto tienen de cercanía y de lejanía, es decir, zonas de confluencia teórica entre la literatura y las artes visuales; además, también destaca la relevancia que tiene la recepción artística. Por otro lado, se asume que:

La disputa de siglos sobre la calidad y funciones de las representaciones imaginativas provocadas por el significado de un texto literario no llegó a ser resuelta. No cabe duda de que el papel de las representaciones es desigual en los diferentes géneros y las distintas épocas de la literatura. Es desigual también en los diferentes estilos de la recepción, sin hablar ya de las diferencias que dependen de la predisposición individual del lector (72).

Sobre la relación entre literatura y música, C. S. Brown (1948). Las relaciones entre la literatura y el cine han dado lugar últimamente a diversos ensayos en lengua castellana. Quizá los más relevantes sean: Pere Gimferrer (1985); Carmen Peña-Ardid (1992).

Por ejemplo, estos lazos entre la literatura y las artes visuales son analizados por Aáron Kibédi (Monegal, 2000: 132) tomando como motivo las imágenes referidas a San Francisco de Asís y analizando aspectos como la persuasión, que no es sencillamente un asunto de palabras. La mezcla de modos argumentativos y narrativos caracteriza no solo a la oratoria o a la poesía sino también a las imágenes. El retrato de San Francisco de Asís (“San Francisco y episodios de su vida”, siglo XIII, Florencia, Basílica de la Santa Croce) nos mira e intenta convencernos, y los episodios narrativos que rodean el retrato son evidencia de ello, lugares comunes con valor persuasivo: el que vivió así, el que curó, ayudó, trajo milagros, debe ser creído y adorado. La narración está al servicio de la persuasión.

Este estudio de San Francisco es bastante acertado para acercarlo a Castillo-Puche, pues numerosos aspectos de su narrativa se construyen con esta temática. ¿Quién no nos dice que Castillo-Puche, desde la retórica de la narración, no perseguía esta misma persuasión en sus lectores y en la sociedad de su tiempo, incluyendo justamente la figura de San Francisco de Asís?; ¿la misma poética que él empleaba no era la misma que empleaba el pintor Giotto en sus creaciones? Porque en *Rrr* el protagonista expone toda poética de la pintura, y esto no es más que otro signo evidente de la tendencia de Castillo-Puche a enclavar su narrativa dentro de la novela de autoformación, pues este es un elemento indiscutible.

Como en toda novela de formación, Castillo-Puche no se ha olvidado de introducir en *Rrr* toda una reflexión teórica no solamente sobre el hecho en sí del proceso de la escritura, equiparable en muchos aspectos al proceso de la creación pictórica, sino que por medio de su álter ego Enrique, incrusta en su narración toda una disertación sobre la pintura de Giotto. Evidentemente las apreciaciones del propio escritor salen a flote en esta reflexión, pues no hay que olvidar que Castillo-Puche era un gran aficionado a la pintura, lo que le llevó a adquirir un gran conocimiento de esta y de sus técnicas. Por ejemplo, en 1979 dedicó al pintor Francisco Lozano el librito *Francisco Lozano: una mística del paisaje*. También, Castillo-Puche dedicó artículos a otro pintor, Carpe, como “El lírico franciscanismo de Carpe”, donde queda unida la temática de San Francisco con la poética pictórica. Con todo ello, las páginas 174 y 175 de esta segunda novela de *BHA* constituyen todo un comentario técnico sobre el cuadro de Giotto puesto en boca de Enrique, su personaje de ficción literaria:

Parece que el santo haya abierto unas colmenas horrendas sobre la arquitectura escueta y geométrica de la ciudad, una ciudad sorprendente de perspectiva y de diseño, y sobre ella vuelan confundidos y atropellándose unos demonios larváticos, monstruosos, peludos y repelentes en contraste con las líneas y la claridad de la pequeña ciudadela con sus torres y sus profusas ventanas. El cuadro se divide en dos partes perfectamente desligadas, abajo la acumulación escueta de planos en ascenso a pirámide, y arriba casi con bramido de huracán el vórtice de alas y colas negras azotándose en medio de un cielo tormentoso y ennegrecido por los inmundos diablos. Fascina también la originalidad de Giotto al poner los demonios en la parte alta y volando hacia las alturas cuando siempre hemos visto en arte los demonios empujados hacia el abismo, hacia el fondo, siempre hacia abajo. (...)

Quise hacerle ver a Lena la maravilla arquitectónica de aquel templete donde el santo es un aro en actitud orante, mientras arriba los demonios son cuernos, rabos y zarpas apenas sin terminar, que algo de esto le sucede a Giotto también con los ángeles, que no sabe terminarlos o acaso no quiere, y a partir de la cabeza, la cabellera, el cuerpo, las manos, todo lo demás se evapora y diluye como el humo de un incienso. Por muy franciscano que fuera el Giotto su pintura no es nunca meramente parábola o salmo. Su pintura es ante todo pintura. Hay en el cuadro de los demonios lanzados a la tormenta embravecida, así como en el éxtasis del Poverello, una armonía de líneas, formas, materia, color, que constituye no solamente música

sino una sutil y leve poesía que penetra en las clarificadas viviendas de donde parece surgir el grito y la mirada de la pacificación universal.

Toda esta lección sobre arte parece constituirse en un proyecto que trata de hacer operativos los ideales para el desarrollo y la formación humana mediante una catarsis estética que paralelamente sirva para comprender las funciones del arte en la vida. Este “arte” como instancia formativa se presenta en la novela como tal, quedando al margen de la propia actuación humana. Es decir, Castillo-Puche se sirve de esta realidad absoluta, con carácter de sujeto-sustancia, con un deseo de plenitud, de vida estética, de adecuación entre su beatífico estado de ánimo y la realidad externa, aun a costa de la desconfianza en la naturaleza humana.

Castillo-Puche establece un símil entre el comportamiento del artista-hombre que pinta los retratos de Francisco de Asís, caracterizado por los votos de pobreza, y el comportamiento de los representantes de la Iglesia (curas, obispos...) que, paradójicamente, representan a Jesús, máximo exponente del amor. Tanto uno como otros se hunden en la riqueza, se dejan llevar por las cosas materiales y los caracterizan sus comportamientos cínicos.

Observando bien el tema, no obstante salvar las apariencias con una formalidad evangélica y un devoto expresionismo de gestos y actitudes, yo creo que el mismo Giotto, que parece que comenzó muy pío, al cabo del tiempo, sobre todo en Roma y en Florencia, comenzó a reírse un poco de los votos, desde la pobreza a la castidad, porque ya triunfante se dedicó a su arte pero también al disfrute fogoso de la carne y a su avariciosa posesión de las riquezas. Puestas así las cosas, uno sigue creyendo en su arte pero no en el hombre (183).

Las palabras de M.^a Ángeles Rodríguez (1996: 54), “el proceso autoformativo de los héroes bildungsromanianos no es más que la metáfora narrativa del proceso autoconstituyente de la novela y de toda la humanidad”, evidencian que la elección de Castillo-Puche al optar por la novela de formación no es fortuita, sino que está sujeta a esta premisa que expresa M.^a Ángeles Rodríguez. Castillo-Puche, como ya he recogido más arriba, ansía hallar “la perfección”, encontrar su propio grial tanto en el plano vocacional como en el plano teológico. Para ello se sirve de la pintura y de la reflexión teórica de la misma, por la que despliega y canaliza su propia existencia y donde el acto de pintar de su álter ego se funde con su propio acto de escritura:

Ponía, quitaba, allanaba, rebajaba, fundía, y aquel extraño ser que pertenecía a la libertad de mi mente y de mi mano, se me escapaba hacia un endiosamiento, lo cual también era en cierto modo una impostura porque la presencia que yo quería pintar era precisamente el trono, el rayo, la piedra, la montaña contra la mentira. Yo quería pintar a un hijo del pueblo, un hijo de la tierra que ni aun revestido o consagrado sacerdote tuviera nada que ver con los fariseos, los embaucadores, los falsos doctores de la ley, oportunistas e hipócritas que hacen que la verdad pura y verdadera se malvenda y se reparta como promesa de felicidad más allá de la vida o como retazo de consolación miserable (186).

Pero esto no era nuevo en la narrativa castillopucheana, pues en la anterior novela de la trilogía *BHA* se encuentra toda una poética pictórica de oscurantismo, de sueños coincidente con la del pintor Goya en sus “Caprichos” y que encaja a la perfección con la de la narrativa de *Lmp*, siguiendo la premisa de la Literatura Comparada de que artes distintas pueden ser manifestaciones de poéticas similares.

Goya, a través de sus estampas, especialmente con los Caprichos, realizó una interesante crítica a la sociedad española de la Ilustración. La importancia de esta obra no radica

en la realización sino en el contenido de sus imágenes, consideradas peligrosas para la época por su mordacidad. Toda la sociedad es criticada por el artista: la educación, la religión, la nobleza, la prostitución y un largo etcétera.

En la estampa del Capricho 43 (“El sueño de la razón produce monstruos”) el pintor cae rendido sobre su mesa de trabajo, rodeándole una serie de animales, sus propios monstruos y fantasmas. Con esta imagen querría indicarnos cómo la razón libera sus fantasmas durante el sueño, a través del subconsciente, por lo que se supone un anticipo del Surrealismo.

Se podría emplear esta descripción para *Lmp*. La imagen del pintor rendido ante el sueño y sobre la que vuelan monstruos o murciélagos es la que describe Castillo-Puche en esta novela, valiéndose de un protagonista joven, con sensibilidad artística, que se mueve entre la raya divisoria de la realidad y la imaginación. Un joven protagonista que inicia un camino hacia el fondo de sí mismo: va a analizar su alma. Sin embargo, el mundo exterior se inmiscuirá en su recorrido íntimo y será este, el mundo exterior suplantado en la figura externa de la Iglesia, representado en el “prohombre” don Amadeo, el que sufra los varapalos de la crítica mordaz del protagonista-autor. El telón de fondo de este acontecer siempre será la noche o la hora del crepúsculo, ese momento del día que genera confusión, que aporta la duda al conocimiento, donde la claridad no difiere de la oscuridad y donde afloran los monstruos y fantasmas escondidos en las recónditas almas: “siempre tenía que ser por la noche o al menos a esa hora tardía del crepúsculo, cuando las larvas del infierno se dejaban caer de los oscuros techos, de las infectas vigas, de los inmundos rincones” (152).

Por ello, *Lmp* (1986) es un libro sobrecogedor y escalofriante que se apoya en tres elementos de hondura indudable: las tinieblas humanas, la crítica mordaz a la cara externa de la religión y el mundo del sueño, de lo onírico, cuyos límites no están nada claros y donde se desenvuelve un personaje de gran hipersensibilidad, que trata de desentrañarse a sí mismo ahondando en lo profundo de su alma. Este laborioso proceso revierte en la creación artística:

Yo pintaba, me ponía a pintar convulso y apresuradamente y, de hecho, algunos dibujos míos parecen realizados durante una de estas pesadillas, y a veces cuando los repaso no sé si reflejan un sueño o son producto de mi imaginación, que ya no sé cuándo sueño despierto ni cuándo sueño dormido (95).

Castillo-Puche se propone ahondar en la existencia humana, buscar esos lazos de unión entre la bestia y el hombre, entre este y Dios, deteniéndose en los más recónditos meandros, en los momentos oscuros del vivir cotidiano que puedan tener una trascendencia y una proyección ciertamente universal. Al igual que se desvela un proceso desgarrado de “autoconocimiento”, se desvela también una escritura sin ataduras, puesta a merced de este proceso: primará el párrafo largo cargado de imágenes, otras veces despuntará un lenguaje degradante en armonía con nuevas creaciones, abundarán las descripciones de los espacios y las caricaturizaciones personales de la cara opuesta del protagonista. Subjetividad, corriente de conciencia y énfasis en lo psicológico serán ejes constantes.

Todo este proceso de “autoconocimiento”, de identificación de los propios miedos y fantasmas que realiza un joven que intenta saltar la línea hacia la madurez culmina con la propuesta de un viaje que aportará un cambio, no solo físico sino personal, íntimo. Castillo-Puche, como si verdaderamente estuviera reflexionando sobre su propio proceso de escritura y de vida, pone en boca de su trasunto simbólico protagonista las siguientes reflexiones, que indudablemente le acercan al clásico protagonista del *Bildungsroman*:

Me parecía dejar atrás un mundo maldito y me sentía como si verdaderamente fuera a emprender una aventura capaz de renovarme y de darme una nueva piel, una nueva vida; el aire que dejaba atrás era un aire corrompido, espeso y tétrico, y había como un aura de frescor en el aire que entraba por las ventanillas del taxi. ¿Puede un viaje romper con el pasado, puede un nuevo país, un nuevo paisaje proporcionar un cambio tan profundo que no empiece a ser otro? Me sentía capaz de renacer, de recomenzar, pero esto sería una ilusión pasajera (179).

No en vano es representativo el capricho 43 de Goya, pues el protagonista le tiene como mentor en su camino de perfección vocacional, ansía pintar como él y se identifica con él:

Salté de la cama y me puse a pintar de un modo febril, indetenible, casi rabioso, como un animal. Manchaba papel, trazaba líneas, intentando apresar todas las imágenes del sueño. Si hubiera sido capaz de hacerlo hubiera logrado algo muy parecido a los disparates de Goya; pero yo no soy Goya y demasiado bien lo sé (100).

Más claro se adivina este acercamiento hacia Goya cuando en *Rrr* el protagonista se halla en Roma y, en esa ansiada búsqueda de encuentro vocacional, se confiesa discípulo de Giotto, pero sin abandonar a su equiparable en profesión y en percepciones, Goya:

Pero Giotto inventa sus propios esquemas y prescinde de las ideas imperantes en su tiempo. Para mí es hermano gemelo de Goya solo que en pacífico, porque Goya se desgaja en terrores que van más a la herida del sentimiento que a la protesta de la razón. Su lógica es instintiva y brutal (174).

La propia escritura que facilita la creación de una historia se ha convertido en Castillo-Puche en proceso formativo de su propia búsqueda, personal y vocacional. Sufre, al igual que el lector, un proceso catártico. Las ansias de saber, de aprender, de aprehender; en definitiva, de formarse, que tiene el protagonista de *Lmp*, son las mismas que tiene Castillo-Puche: perfeccionar su escritura, ir haciéndose en ella. La verdadera vocación pictórica del protagonista es la equivalente a la auténtica vocación de escritor de Castillo-Puche:

Lo que más me convendría en Roma, y también si podía acercarme a Venecia y a Florencia, sería observar, estudiar, registrar para mi archivo sonambúlico, comprobar cómo los artistas italianos, por vía del humor desde lo trágico, se ajustan a la realidad y sobre todo ver cómo la desbordan, y entrar por medio de los monigotes en la magia que deformando define, que haciendo reír hace pensar, que abrumando y enajenando y descomponiendo consigue crear un orbe catártico, liberador y original (173).

Como digo, Castillo-Puche realiza este peregrinar de autoformación para encontrarse en sus historias, quiere aprender de las historias que se cuenta a sí mismo, se sumerge en ese proceso de autoformación del que habla M.^a Ángeles Rodríguez (1996: 3): “el concepto de “autoformación” no solo es aplicable al proceso de construcción de la identidad individual del personaje de ficción sino también al proceso autoformativo de la humanidad”, del propio escritor, se puede añadir. Para ello, el protagonista de su trilogía se debate en esta búsqueda de canalización de su expresión, bien a través de las artes plásticas, bien a través de la escritura: “Si yo pudiera escribir, si tuviera el don literario como parece que tengo el plástico, escribiría todo esto y creo que me aclararía más a mí mismo” (107). Y, ya al final de la novela, parece haber encontrado este sentido de búsqueda expresado en la pintura que se hace extensible a la propia vida:

Cuando se trazan líneas y se enredan en girones [*sic*] fatídicos, cuando se revuelven las entrañas en un insomnio de ira, dentro de la noche ciega como la pupila de un dios moribundo,

¿qué se persigue, qué cuenta, qué queda? Acaso y bien acaso, un soplo loco de identidad perseguida (192).

Este es el último sentido de la novela de Castillo-Puche: un soplo loco de identidad perseguida, tantas veces buscada entre los avatares de su propia vida y en los vericuetos de sus novelas. Ha llegado el momento, en la cuenta atrás de su acontecer vital, de conocerse, de ponerse cara a cara frente a sus fantasmas, monstruos y terrores, sin otro objetivo que el de identificarlos, asumirlos como suyos y así retornar hacia su individualismo, pero ahora con el fardo lleno de su conocimiento.

Si el protagonista Enrique de *BHA* presenta una evolución en la que comienza siendo dibujante para acabar pintando retratos, Castillo-Puche no necesita arrancar de su imaginación esta faceta sino que le es muy conocida por ser la de un amigo suyo, Molina Sánchez⁶³, con el que mantuvo amistad y largas conversaciones, puesto que fue su “pintor de cámara”. De alguna manera este artista alentaría determinadas temáticas que confeccionarían la trayectoria de Enrique. Por otro lado, el pintor irlandés Francis Bacon⁶⁴, también contemporáneo de Castillo-Puche, presenta una situación similar a la del escritor yeclano en la concepción temática de su creación.

Belmonte Serrano (2007) dedica a este pintor un artículo en el que aborda las conexiones y, al mismo tiempo, la admiración que Castillo-Puche sintió por los pintores que formaban su universo artístico y que, de alguna manera, configuraron su última temática en *BHA*, donde se intensifica la presencia “angelical”, convirtiéndose esta en una meta que representaría el mismo transcurrir de la trilogía. Al fin y al cabo, el último elemento de esta trilogía, “ángeles”, daría cabida a un estado que encarnaría esa anhelada perfección, verdadero grial en la búsqueda vital de Castillo-Puche. Creo que no solo esta manera de entender “lo angelical” ha sido determinante en Castillo-Puche, sino que la propia trayectoria profesional del escritor, también dibujante en sus comienzos, ha sido determinante en la temática y la caracterización de Enrique; que, por otro lado, se mueve en ámbitos periodísticos, tan conocidos por Castillo-Puche.

Molina Sánchez fundamenta su obra en la temática de los ángeles. “El mundo de los ángeles es equilibrado, alentador y lleno de paz”, ha confesado reiteradamente el pintor. Pero también en figuras distorsionadas que rayan en lo onírico y surrealista. Sin embargo, no olvidó nunca sus inicios como dibujante ilustrativo y en su discurso de ingreso en la Academia Alfonso X, “De lo vivo y lo pintado (1935-1945)”, el 11-2-1988, rememoró tales influencias.

Es bastante significativa la trayectoria de este pintor, al que creo que tuvo como referente Castillo-Puche en la configuración artística de su personaje en *BHA*. Así, el propio Molina Sánchez, en el mencionado discurso, expresa lo siguiente sobre otro pintor:

⁶³ Molina Sánchez nació en Murcia en 1918. Pertenece a la Generación Puente entre la generación del 27 y la aparición del grupo Puente Nuevo en 1960, que se relaciona con las nuevas vanguardias. Considerado un pintor lírico, su obra se centra en su ideal de belleza, huyendo de todo elemento grotesco; su tema recurrente es la figura humana, representada en forma angelical (pintor de ángeles, se le ha llamado) o como un retrato concreto, en sus diversos oficios u ocios, pero también como una abstracción o como una exaltación. Su pintura, siempre sugestiva, de trazo exquisito o desdibujado por la mancha de color sugerente, espontánea, pero no tanto, conforma un mundo particular y unitario caracterizado por el dominio del color y la materia. A ello hay que añadir sus múltiples colaboraciones como ilustrador en revistas y periódicos (*Ronda Huertana* de Velasco, *Escenas güertanas* de Enriqueta Egea Fernández o *Murcia frutal* de Antonio Martínez Cerezo).

⁶⁴ Francis Bacon (1909-1992) fue un pintor anglo-irlandés, de estilo muy personal que puede definirse como figuración expresionista. Los cuadros de Bacon tienen influencia de Munch en los trazos y de las tonalidades de Van Gogh; también se percibe la influencia de Goya, ya que plasmó la angustia en sus cuadros.

En cuanto al dibujo ilustrativo y al chiste, el principal confeccionador de esta modalidad era Antonio Aguirre, que por aquellos años ya era un pintor y dibujante que poseía una gran capacidad para tratar el color y en sus cuadros apareció un matiz hasta entonces inédito en la obras de los pintores: me refiero a cierta dosis de surrealismo. En sus guaches o acuarelas siempre había un clima cercano a lo onírico, sus temas y situaciones estaban muy próximos al mundo de los sueños. Freud, y el complejo mundo del subconsciente empezaban a interesar, especialmente a la generación que había entre la del 27 y la mía.

Antonio Aguirre que hacía un chiste diario o casi diario en “La Verdad”, poseía una gran capacidad para ver, más que lo cómico, lo paradójico. (...)

¿Cómo es posible que de unas simples viñetas se pueda aprender tanto como yo aprendí de las que Ramón Gaya publicaba en la revista “La Hora de España”? Así fue. Estas viñetas fueron para mí una lección inolvidable del sentido y la intención que se le puede dar a la línea.

Molina Sánchez comenzó haciendo ilustraciones para periódicos y revistas de la época, pero no tardó en aflorar en él un sentir pictórico. Es justamente lo que le sucede en *BHA* a Enrique, personaje que desemboca en el retrato. Efectivamente, Molina Sánchez dedicó gran parte de su vida a hacer un retrato de Castillo-Puche que tardó más de un cuarto de siglo en acabar. Quizás, como Enrique, Molina Sánchez quería captar no solo la imagen exterior de la persona de Castillo-Puche, donde las líneas se deslizaran por un lienzo que reflejara el exterior del escritor yeclano, sino que querría captar lo que anidaba en su alma, esa “transrealidad” humana que existe tras la cara exterior.

El conjunto narrativo castillopucheano presenta una poética, sobre todo en su última trilogía, que se asemeja a la del pintor Bacon. El proceso de la escritura que Castillo-Puche despliega en esta última trilogía se asemeja al proceso evolutivo de las artes pictóricas que se llevó a cabo a partir de la década de los ochenta en España: la neofiguración⁶⁵ (o neoexpresionismo). Este movimiento constituye una transición entre la abstracción pictórica e informalista hacia figuraciones claramente conceptuales. De igual modo, en literatura se van abandonando las concepciones de la metanovela, el culturalismo e incluso la experimentación hacia una forma de escribir donde se intenta recuperar el placer de la narración, se reconquista el “arte de contar”. De modo similar, Castillo-Puche camina hacia una forma de narrar más conceptual: pasa de *Lmp*, donde la narración es más experimental, por el elemento onírico y a veces representaciones mutiladas, al “acto de contar” que se da en *Rrr*, donde hay más acción y una evolución psicológica del personaje.

Estos influjos de las corrientes pictóricas no solamente afectan a la forma de escribir del autor yeclano, sino que la preeminencia de los retratos neofigurativos sirve de evocación e inspiración a algunos pasajes de estas dos novelas, puesto que este es un arte que representa figuras o realidades concretas, al contrario que el arte abstracto. Históricamente, la pintura neofigurativa se fundamenta en las teorías platónicas y aristotélicas que entienden la creación artística como imitación o representación fiel de la naturaleza a partir de la observación directa de la realidad exterior. Posteriormente, esta imitación de la naturaleza se ha interpretado como

⁶⁵ La Neofiguración o Pintura Neofigurativa es un movimiento artístico de la segunda mitad del siglo XX, caracterizado por una vuelta a la pintura figurativa frente a la abstracción, aunque los pintores tratan el tema de una manera informal y expresionista. Surge como reacción al arte abstracto tras la Segunda Guerra Mundial, en especial durante la década de 1950.

reproducción visual de las percepciones sensibles, con lo cual los temas del arte figurativo alcanzan hasta la composición de formas vitales y orgánicas semejantes a las que se hallan en la naturaleza, aunque no sean copiadas directamente. En otros términos, parece que estuviéramos hablando de la forma de escribir de la “novela de formación”, donde la observación es indispensable para traspasar la faceta exterior de la persona y llegar a las profundidades del alma, donde conviven los sentimientos humanos más contradictorios, que a veces afloran al exterior, representados en imágenes espeluznantes. Pero también, al igual que la “novela de formación”, la nueva figuración preconiza un retorno al objeto y a la realidad cotidiana. Se vuelve a representar la realidad, en particular la figura humana, pero con las técnicas del informalismo. Suele tener un sentido de denuncia social. Se aprecian tendencias expresionistas, en la que se adoptan formas orgánicas deformadas o monstruosas, como las obras de Francis Bacon. La denuncia social impera en el transcurrir de *BHA*, dirigida a ese elemento externo de la Iglesia, siendo esta denuncia uno de los constantes motivos de Castillo-Puche a lo largo de su vida y de su narrativa.

El pintor más representativo de la neofiguración es Francis Bacon, quien retrata la soledad, el horror y la angustia contemporáneas en sus figuras aisladas y deformes; por ejemplo: *Estudios sobre el retrato del papa Inocencio X, de Velázquez*. Este cuadro, directamente inspirado en el retrato del Papa Inocencio X del español Velázquez, se convirtió en una obsesión para el pintor irlandés a lo largo de su vida. En toda una etapa de su vida le obcecó tanto que hizo numerosos estudios del cuadro: los más famosos muestran a un Papa de rostro deformado, profiriendo un grito de angustia existencial.

Procedente, como Velázquez, de un país de profundas raíces católicas, Bacon convierte sus estudios de Papas en un claro ataque a la religión, al dogma y a la autoridad de la Iglesia católica. Si Velázquez pintó un Inocencio X de 66 años enérgico, desconfiado, alerta e infatigable en el desempeño de sus funciones, Bacon le muestra, por el contrario, como una figura insegura, vulnerable y recelosa del mundo. La misma temática, ataque a la religión, se expresa en las producciones tanto del escritor yeclano, con la salvedad de que Castillo-Puche conserva inalterable su sentido del dogma religioso, aspecto muy criticado también por Bacon; sin embargo, las continuas caricaturizaciones con las que caracteriza a don Amadeo bien pudieran ser evocadas desde esta manera de pintar. Curiosamente, la portada de *Rrr* está inspirada en la figura de un obispo en primer plano surgiendo de fondo unos círculos redondos distorsionados, que bien nos pueden evocar la idea de “círculo abierto” que tiene el ciclo literario castillopucheano.

Con todo ello, en ambas figuras el componente esencial que mueve las obras es la incansable búsqueda de la esencia individual más allá de la apariencia, búsqueda que se realiza por medio de la observación que recorre el camino de lo interior a lo exterior para nuevamente regresar a lo interior. Enrique, el pintor-ilustrador, tiene mucho que ver con la concepción que de la pintura de retratos tenía Bacon, que pareciera preguntarse sobre lo que hay detrás de la apariencia. El pintor dice:

La mayor parte de un cuadro siempre es convención, apariencia y eso es lo que intento eliminar de mis cuadros. Busco lo esencial, que la pintura asuma de la manera más directa posible la identidad material de aquello que representa. Mi manera de deformar imágenes me acerca mucho más al ser humano que si me sentara e hiciera su retrato, me enfrenta al hecho actual de ser un ser humano, consigo una mayor cercanía mientras más me alejo (Deleuze, 1996: 198).

Pero llegados a este punto, ¿qué es lo que surge?: el rostro. Los retratos de sus amigos, a los que les pone el nombre, y los autorretratos constituyen la producción más abundante de su obra. Para la tradición pictórica, el retrato es un género de segundo orden y tiene, además, una función emblemática: expresar la condición social o profesional de un personaje. Para Bacon es el intento de capturar una identidad más allá de los emblemas. Ir en búsqueda del núcleo de una identidad. Pinta insistentemente retratos y autorretratos introduciendo, según su estilo, torsiones y distorsiones de los ejes espaciales, lo que da como resultado la deformación de los rostros, asemejándose a veces a la primera pintura de Enrique:

Pero tengo que conformarme con hacer rayas y figuras y no acierto con la expresión, todo es convulso, fragmentado, roto, rotas figuras, rotos símbolos, rotos sueños, trancos como columnas de mármol destrozadas por los siglos; hay quien dice que mis dibujos son pura mofa de un anarquista que no sabe dibujar, otros dicen que solo soy un buen dibujante que no tiene nada que decir y que se divierte con estrafalarias y mordaces representaciones sin sentido. ¡Qué sabrán unos y otros, qué sabemos cada cual de los demás! (107).

Sin embargo, en esta misma deformación rescata el gesto personal, demarca, aísla, extrae el trazo borrando o diluyendo el resto. En todos los retratos los personajes son reconocibles.

En suma, la gran pregunta artística y profesional tanto del Enrique protagonista de *BHA* como del pintor Francis Bacon y, en último plano, el escritor Castillo-Puche, es ¿cómo realizar un retrato? ¿Hay posibilidades ciertas de concreción o es un puro fluir de especulaciones? Todo hombre se construye por sus palabras, por lo que dice y se dice de sí mismo. El relato de un hombre sobre sí mismo es lo único que poseemos para construirlo. Esta sería la respuesta que aunaría el mundo narrativo con el mundo pictórico porque, en definitiva, como reflexiona Enrique en *Lmp*: “Cada hombre es una sima para sí mismo y mucho más para los otros” (107).

Por lo tanto, se sitúan en el mismo plano de la creación artística, tanto plástica como literaria; de ahí que, como advertía Castillo-Puche en el artículo que dedicó a Antonio Hernández Carpe, diga:

Cuando un pintor, o digamos un artista, porque lo mismo acaece con los músicos o los escritores, acude dócilmente al fenómeno de las cosas o del mundo exterior pero cercano y próximo, diríamos cotidiano, para llegar en ellas a lo más interior que es el alma de las cosas reflejada en su más clausa intimidad, cuando un pintor sigue este proceso de asunción, decantación y revelación suprema de las cosas, tiene de entrada muchas posibilidades de llegar a producir una obra original. Suelen ser artistas que se topan con la realidad pero que la transfiguran, la convierten en música, en armonía, en poema. Para ellos la realidad es solamente un punto en el espacio para desde ahí lanzarse como en un columpio de ideales al hermoso, personal y lúdico mundo de los sueños. Son los artistas que crean casi de la nada, o mejor dicho que en cierto modo descrean y crean al mismo tiempo, es decir, que destruyendo construyen. Son pintores que van al lienzo con ingenuidad y entusiasmo, con candor y esperanza, más que con osadía; son artistas que más que nada confían en la riqueza de su mundo interior; son esos pintores que, como ensayando, como jugando, con riesgo y desafío, dan con una concepción propia, con la imagen cierta de su mundo interior recibido con generosa ingenuidad y que aciertan a devolverlo en formas y líneas como un milagro de recreación, de transformación, con una fórmula original y propia.

3.1.3.2.- Tragedia (dramática) y filosofía.

Volviendo a la definición de Remak sobre Literatura Comparada, citada en este capítulo, vemos que su estudio puede relacionarse con otras disciplinas del arte y del saber humano. Por ello, analizaré la relación que tiene la obra novelística castillopucheana con las ideas procedentes de la “tragedia” y la “filosofía”.

a) La tragedia clásica en la narrativa de Castillo-Puche.

Nietzsche expone en *El origen de la tragedia* el concepto y la aplicación de la “tragedia” (griega, romana, actual...), así como sus características formales. Entre estas, la estructura ritual convencional (*agón*), el sufrimiento (*pathos*), la revelación (epifanía) y el reconocimiento (anagnórisis), la trama y la situación límite y la motivación.

En cuanto a Castillo-Puche, es indiscutible su faceta de lector y su conocimiento de la literatura clásica. Esta influencia o este buen hacer lo percibimos los lectores del siglo XXI digamos que intelectualizados al leer el conjunto de la obra de Castillo-Puche. Pero si nos ceñimos a efectos prácticos, comprobamos que Castillo-Puche poseía una buena colección de obras clásicas que se pueden ver en su Fundación: obras de la Biblioteca Clásica de Gredos como *Tragedias de Séneca* (1987) y *Tragedias de Eurípides* (1977), entre otras.

Se atisba en el conjunto narrativo de Castillo-Puche una serie de elementos que dotan a su escritura de ingredientes dramáticos de tragedia y que se instalan en el lector del siglo XX o XXI provocándole la misma catarsis que le provocaba al espectador la tragedia griega. Es más, parece que en el siglo XXI, en la escritura narrativa de autoformación, que es una forma sublime de escritura, se aúna la narración con la búsqueda de sí mismo de todo hombre-escritor y, a su vez, le devuelve esta imagen a la sociedad de su tiempo, a la humanidad. Vemos entonces que el devenir de los tiempos no es sino un mero círculo, o “un eterno retorno” que vuelve al origen, al principio de la necesidad de expresión de todo hombre-escritor, que es buscar la catarsis de sí mismo y del ciudadano griego que se acercaba a la tragedia, no como lo haría el espectador intelectualizado occidental, sino con un vivo interés natural hacia un drama en el que él mismo se vería transformado, de la misma manera que el lector del siglo XXI, a pesar de sus dotes intelectuales, también espera transformarse, no tanto de manera consciente sino inconsciente. Transformado se siente este lector del siglo XXI. Estos ingredientes rodean a los personajes castillopucheanos y van diseñando la tragedia que vivirán: la guerra y toda su carga de tragedia; la insistencia en el sufrimiento; los muertos y sus honras (entierros); vencedores-vencidos; la culpa; la duda; cadáveres sin sepultura en contraposición con lo eufórico de los entierros y de los muertos en Hécuba. Pero todos los personajes castillopucheanos tienen libertad para decidir en este contexto de tragedia, aunque choquen con la barrera de lo social.

Todos estos ingredientes son elementos incuestionables también dentro de los parámetros de la novela de autoformación en la que la voz de Sócrates parece resucitar cuando comentaba la tragedia griega. Sócrates enseña que el hombre virtuoso y sabio será al mismo tiempo feliz, y que esa posibilidad depende del propio hombre, en la medida en que sea capaz de profundizar en el conocimiento de sí mismo y conseguir el correspondiente autodomínio. En este enfoque socrático se evidencia un giro hacia un mayor antropocentrismo. En la tragedia, en cambio, se alude a lo que ocurre en otro orden de cosas previo. Edipo fue concebido por Sófocles como el hombre noble que, pese a su sabiduría, está destinado al error y a la miseria,

pero que al final ejerce a su alrededor, en virtud de su enorme sufrimiento, una fuerza mágica y bienhechora, la cual sigue actuando incluso después de morir él. El hombre noble no peca, quiere decirnos el profundo poeta. Aquí se nos enseña que el todo despliega su propia vida a un nivel más profundo del que el raciocinio del hombre es capaz de concebir. Su vida como mortal está siempre en manos de esa instancia superior; lo importante es aquella realidad que subyace por debajo de los avatares particulares de la vida de cada hombre.

A lo largo de esta sección me detendré en aquellos textos de Castillo-Puche que, de una u otra manera, hagan referencia al teatro griego o incluso al teatro clásico que ha surgido del griego. Aquellos textos en los que, por ejemplo, toma el tema de los cadáveres insepultos, uno de los núcleos centrales de la tragedia de Sófocles, y que será abordado por Castillo-Puche y por Sartre, el autor de *Muertos sin sepultura*, *Las moscas* y *Las troyanas*, que son adaptaciones de los textos de Esquilo y Eurípides y en los que se percibe una dualidad dramática que se colará también en la narrativa de Castillo-Puche, que comparte con la tragedia griega el mismo objetivo: “la libertad del hombre”.

Elementos aislados en el devenir de los siglos encuentran su continuidad en la creación artística y literaria. Así, el mito de “Hécabe” pasó a la escritura en *La Ilíada* en Hécuba y, de aquí, a la tragedia griega en las obras de Eurípides: *Las Troyanas*, *Hécuba*. También pasó a la tragedia latina con Séneca y de esta, ya en el siglo XX, a Sartre en *Las troyanas*, para confluir en la “Hécuba” de Castillo-Puche. El grito de Hécuba impotente ante la invasión, ante la destrucción y la aniquilación de los suyos, no pierde actualidad porque la guerra sigue siendo un tema presente en este moderno siglo. Por ello, los clásicos siempre nos alertan con sus palabras: *Clare eloqui possent, non nulli...* (“Pudieron hablar claramente, algunos...”)

Hécuba, Helena y Paris, los personajes de la epopeya clásica, han sido utilizados en numerosas ocasiones por escritores contemporáneos para manifestarse contra las guerras en general y, contra algunas guerras en particular. Así, Jean Paul Sartre hizo una adaptación de la obra para pronunciarse contundentemente contra la guerra de Argelia, estrenando su versión en París y en pleno desarrollo de la confrontación colonial; la obra de Eurípides *Hécuba*, incluida en *Las Troyanas*, acentúa el protagonismo de un personaje para quien los términos patria, honor y justicia se convierten en falaces y simples palabras. Y “Hécuba”, que se lamenta ante la violencia de los hombres y acaba adorando a los muertos, está diseñada con dolor y lo único que le queda es vengarse. Gritos de desesperación que hablan a los lectores y que se han filtrado por las fisuras del género dramático. Así, el teatro de Shakespeare está basado en Eurípides y eso incluye desde el fantasma del hijo que clama venganza al fantasma del padre o a Tito Andrónico.

La temática de la venganza y de la duda posen estructuras dramáticas firmes y han alimentado la narrativa castillopucheana. El propio Castillo-Puche interpreta su novela *Ev* como exponente de la “duda hamletiana” en un documento mecanografiado y sin fecha que encontré en la Fundación homónima de Yecla:

Mi novela *El Vengador*, aun con más de 60 páginas [menos] sale y sale moviendo guerra, la guerra de la paz, una posible llamada a la reconciliación y a la concordia, cosa que ya sé que no es fácil y tan bien lo sé que mi héroe, el alférez provisional no se venga, no consuma las ejecuciones a que tiene derecho por las muertes que han recaído sobre los suyos, y termina casi en eso que se llama la duda hamletiana, la cobardía, el abandono, un idealista que quiere luchar pero que no quiere mancharse las manos de sangre.

Podemos preguntarnos: ¿es *El vengador* un *Hamlet* español de posguerra? El personaje de *Ev* no es un Orestes que consume su venganza. Igual que Hécuba (Hécuba), personaje colectivo que ansía la venganza, se particulariza en este alférez reconducido a cumplir la venganza sobre aquellos que asesinaron a los suyos; sin embargo, racionaliza estos sentimientos y los pasa por el tamiz del trasfondo religioso, donde prevalece el perdón.

Si decimos que las ansias de venganza de Hécuba se particularizan en el personaje de *Ev*, y que estas ansias de venganza se atenúan por el fragor del sentimiento religioso del perdón, esto no sucede de una manera inmediata, sino que recorre todo un largo proceso de duda. Así pues, el personaje “de la duda” por excelencia, en toda la literatura, es el *Hamlet* shakespeariano de la tragedia inglesa. Sin embargo, otro personaje shakespeariano totalmente contrapuesto a *Hamlet* es *Macbeth*, símbolo de la naturaleza humana a la que mueven los instintos de ambición y donde la duda pesa muy poco, pues esos momentos de duda ante cualquier acto cruel rápidamente son reprimidos por los instintos de ambición. Sin embargo, la culpa se erigirá en personaje y será la losa que acabe con Lady *Macbeth*, sumiéndola en la locura. Curiosamente, es el perdón cristiano el que se invoca ante tanta tragedia y tanto crimen como vemos en *Macbeth* (2009):

MÉDICO (refiriéndose a Lady *Macbeth* y dirigiéndose a la dama que la cuida)
Corren terribles rumores; actos monstruosos
engendran males monstruosos; almas viciadas
descargan sus secretos a una almohada sorda:
más que un médico, necesita un sacerdote.
Dios, Dios nos perdone a todos. Cuidad de ella,
apartad de su lado cuanto pueda dañarla
y vigiladla de cerca. Buen descanso:
lo que he visto me aturde y deja asombrado.
Pienso, mas no me atrevo a hablar (131).

Sin embargo, *Macbeth* se repondrá de esta culpa y se fortalecerá como homicida, aunque la muerte le esté acechando:

MACBETH
Ya casi he olvidado el sabor del miedo.
Hubo un tiempo en que el sentido se me helaba
al oír un chillido en la noche, y mi melena
se erizaba ante un cuento aterrador
cual si en ella hubiera vida. Me he saciado de espantos,
y el horror, compañero de mi mente homicida,
no me asusta (138).

Hécate es un personaje más que instiga al crimen. Aparecerá acompañada de las Tres Hermanas, que son dueñas de la adivinación. Hécate era, entre otras cosas, la diosa de la brujería antigua y medieval, asociación presente en esta obra:

MACBETH
Las brujas celebran
los ritos de la pálida Hécate, y el crimen descarnado,
puesto en acción por el lobo, centinela
que aullando da la hora, con los pasos sigilosos
de Tarquino el violador, camina hacia su fin

como un espectro (69).

También Hécate aparece como personaje aludido por Macbeth, con toda su aureola sobrenatural del inframundo, la noche y lo oscuro para advertir de la próxima tragedia y asesinato (de Banquo) que él mismo cometerá, una vez que anuncia que tiene “el alma llena de escorpiones”:

Antes que dé fin el enclaustrado
vuelo del murciélago y a la llamada
de la negra Hécate el zumbido del inmundo
escarabajo anuncie la noche soñolienta
se habrá cumplido una acción de horrible cuño (92).

Pero Hécate también es un personaje airado con las tres Brujas y, en un monólogo de la diosa cargado de reproches, se posiciona en su estatus de diosa del inframundo, de la oscuridad y de la muerte. Una diosa con habilidades adivinatorias que Shakespeare retoma del mito griego y que advertimos también en el trasfondo mítico y simbólico de la narrativa de Castillo-Puche:

HÉCATE
¿Y no hay motivo, viejas harapientas?
Pues, ¿cómo habéis tenido la insolencia
de tratar con Macbeth para moverle
con enigmas y pláticas de muerte
y yo, divinidad de vuestros ritos,
y secreta urdidora de perjuicios,
nunca he sido llamada a tener parte
ni dar gloria y honor a nuestro arte?
y lo peor es que solo habéis logrado
trabajar al servicio de un reacio,
rencoroso y brutal que, como todos,
no os ama más que en beneficio propio.
Ahora, pues enmienda os corresponde,
partid y, junto al pozo de Aqueronte,
buscadme de mañana, que allí mismo
él irá a preguntaros su destino.
Aprestad los calderos, los encantos,
los conjuros y todo lo obligado.
Asciendo al aire: pienso dedicar
esta noche a un propósito fatal.
El día grandes cosas nos anuncia.
Ahora pende de un cuerno de la luna
una gota espumosa de gran magia;
me he propuesto cogerla cuando caiga.
Destilada por métodos ocultos,
invocará a espíritus astutos
que, en virtud de su equívoca ilusión,
le hundirán en la ruina y perdición.
Despreciando la muerte, el propio sino,
confiará sin temor, piedad ni juicio:
la despreocupación, lo sabéis ya,
es la gran enemiga de un mortal (102).

La guerra y el enterramiento de los muertos son temas presentes desde Homero, no solo en la literatura sino en las vidas cotidianas desde que el ser humano se ha constituido como ente perteneciente a una sociedad. Por ello, estos dos elementos, consecuencia uno del otro, han adquirido la categoría de universales: ¿qué ocasiona la guerra?, ¿por qué se produce?, ¿cómo se comporta el ser humano?, ¿qué fuerzas le mueven y qué instintos proliferan en este estado?, ¿cuáles son las consecuencias?, ¿cómo seguir haciendo más daño después de la guerra? Y después de la guerra, ¿qué queda?

A estas reflexiones también se ha unido Castillo-Puche en sus obras. Shakespeare en *Macbeth* también las recoge. Nos habla del fragor de la batalla, de la lucha cuerpo a cuerpo poniéndonos ante los ojos, y el resto de los sentidos, los momentos más denigrantes de “descuartizamiento humano”, como ocurre en la narrativa de Castillo-Puche con las muertes de la familia de Luis, o con el atropello sanguinario del cura en sus primeras novelas, por ejemplo.

CAPITÁN

El bravo Macbeth (pues es digno de tal nombre),
despreciando a la Fortuna y blandiendo
un acero que humeaba de muertes sangrientas,
cual favorito del Valor se abrió camino
hasta afrontar al infame
y, sin mediar adiós ni despedida,
lo descosió del ombligo a las mandíbulas
y plantó su cabeza en las almenas (47).

Y todavía más, a los perdedores de batallas o guerras se les puede seguir despreciando o humillando con la amenaza de no permitir enterrar a sus muertos: para ello tendrán que pagar un tributo. Esta escena nos recuerda a Príamo cuando acude durante la noche a la tienda de Aquiles y le suplica poder recuperar el cuerpo de su hijo Héctor, tras haber sido humillado y arrastrado por el suelo, para dedicarle las honras fúnebres; o incluso cuando Neoptolomeo mata a Príamo y deja su cadáver sin enterrar, o también el tributo que pagó Antígona por enterrar el cuerpo de su hermano cuando su tío y rey lo prohibió, como se recoge en la tragedia homónima de Sófocles. Todo esto se advierte plenamente en la narrativa castillopucheana, en aspectos como el ensañamiento y la ferocidad con la que los heculanos arremeten contra un cura, contra los hermanos de Luis y el resto de su familia; en la necesidad de dar sepultura a la madre alejada del cementerio o en el muerto que aparece en la tumba del hermano de Luis. Shakespeare lo recrea de forma sintética:

ROSS

Y ahora Sweno, el rey de Noruega,
suplica la paz. Mas no accedimos
al entierro de sus hombres hasta que en Inchcomb
nos pagó diez mil táleros a todos nosotros (49).

Las creencias perduran y si los griegos conferían suma importancia a los honores fúnebres, ya que si no el alma de un cuerpo que no era enterrado estaba condenada a vagar por la tierra eternamente, la cultura occidental sigue manteniendo y confiriendo la misma importancia a los difuntos familiares. Y perduran de forma sumamente arraigada en Hécuba, donde la muerte, el luto, los aparecidos, los convocaes... han ido conformando la personalidad de sus habitantes.

Volviendo a la figura de “el vengador” castillopucheano, nos encontramos con un personaje creado para la venganza, azuzado para ello por el medio (Hécuba y sus ansias de vengar tantas muertes atroces cometidas). Sin embargo, estas ansias de venganza o, más bien, esta necesidad de tener que cumplir con la venganza de los demás y servir de paradigma van atenuándose para culminar en el perdón. Por lo tanto, “el vengador”, cargado de dudas, es un personaje con reminiscencias del Hamlet shakespeareano encuadrado dentro de la tragedia, que ante el crimen atroz contra su familia, instintivamente sabe que la venganza no es lo adecuado, aunque le asalten instintos ancestrales violentos y agresivos. Esta trayectoria es contraria a la que sufre el otro personaje de Shakespeare, Macbeth, cuya evolución es decreciente: de ser una figura noble y leal a su rey pasa a convertirse en un individuo rencoroso, frívolo... como ha dejado sentenciado Hécate en el parlamento anterior: “un reacio, rencoroso y brutal.”

Desde mi posición de lectora he podido inferir estas similitudes o, más bien, marcar cómo estos estereotipos han servido a Castillo-Puche para la configuración de su personaje. Castillo-Puche, en una carta dirigida a Federico Jiménez Losantos (29/5/94), aludiendo a su novela *Ev*, comentaba lo siguiente:

El otro día leí tu comentario al deseo o anhelo o proyecto de “La guerra ha terminado”. Te envió casi el expediente completo de mi novela *El Vengador* mutilado y comentado por los censores con alguna dureza o incomprensión. La novela mía del año 1955 se titulaba *La guerra ha terminado* y hubo que buscarle un título irreal, porque el vengador de mi novela es el que no se venga y de ahí el carácter hamletiano de este ensayo novelesco de pacificación o reconciliación (de ello escribieron Juan Luis Alborg y Gonzalo Sobejano). No hay que ser muy lince en grafología para adivinar en las firmas del expediente al Padre Quintas, Florentino Pérez, Santiago Valenzuela, etc. (...)

La idea de la reconciliación nacional era un clamor de mi conciencia, puesto que había perdido a mis hermanos y familiares todos en uno u otro bando de aquella odiosa y brutal guerra civil⁶⁶.

Castillo-Puche es consciente del “carácter hamletiano de este ensayo novelesco de pacificación o reconciliación” que nace de su propia necesidad después de unas vivencias muy particulares. El propio autor ha debido navegar por la duda pues aquí es palpable la necesidad de devolver a la humanidad un valor nacido del autoanálisis y autoconocimiento por medio de su personaje. Es aquí donde confluyen vida y literatura y cómo la creación le devuelve el sosiego perseguido después de “aquella odiosa y brutal guerra civil”. La guerra y toda su carga de tragedia.

b) La filosofía o ideas filosóficas que se desprenden de la narrativa castillopucheana.

Según Angelina Muñoz (1989), la literatura puede tratarse como documento en el terreno de la historia de las ideas y en el de la filosofía, ya que es un reflejo de la historia de la cultura. La expresión “historia de las ideas” fue acuñada por Paul Van Tieghem en 1931. Una vez fundado en 1940 el *Journal of the History of Ideas* surgió un grupo de investigadores, con A. O. Lovejoy a la cabeza, dedicado a estas cuestiones. La obra de Lovejoy, *The Great Chain of Being*, ha demostrado brillantemente la idea de una escala natural de Platón a Schelling rastreándola en la filosofía, la ciencia, la teología y principalmente en la literatura. Lo novedoso radica en que no se trata de una historia de la filosofía pues incluye a poetas, a quienes

⁶⁶ Esta carta la encontré en la Fundación de Castillo-Puche.

considera derivados de los pensadores, y su interés primordial es la búsqueda de ideas aisladas y no de grandes sistemas filosóficos.

El comparatismo no puede prescindir del estudio de la filosofía para comprender numerosos textos. El enlace literario con los diversos países y lenguas no posee mejor modo de establecerse que mediante una escala de autores que han leído a los grandes filósofos o a sus vulgarizaciones. ¿Cómo podría estudiarse la poesía renacentista sin conocer las teorías neoplatónicas? ¿O leer a Dante sin Santo Tomás? ¿O a Brecht sin Marx?

Las ideas religiosas pertenecen al dominio universal y viajan en todas direcciones. Son innumerables los autores que han colocado la preocupación religiosa en el centro de sus obras. En ocasiones una doctrina religiosa ha encontrado mejor expresión por medio de la literatura (el puritanismo en Inglaterra, el pietismo en Alemania). Paralelamente a las religiones oficiales, las sectas o desviaciones han sido igual de ricas para la producción literaria (cabalismo, erasmismo, misticismo, iluminismo). De la Biblia podemos afirmar que es una inagotable fuente de ideas, sentimientos, expresiones e imágenes.

Las ideas científicas encuentran también campo fértil en la literatura. Pensemos en escritores atraídos por la ciencia como Buffon, Voltaire, Goethe. O en periodos influidos por descubrimientos científicos, como el Naturalismo. O en temas científicos o de anticipación como *Frankenstein* de Mary Shelley, o *Un mundo feliz* de Aldous Huxley.

Las ideas políticas propiamente dichas tampoco han sido estériles en la literatura. Basta con mencionar algunos nombres: Platón, Bacon, Hobbes, Maquiavelo, Locke, Montesquieu, Comte, Hegel, Marx. Los grandes acontecimientos histórico-políticos están reservados primero a los historiadores, pero los comparatistas los retoman cuando se efectúa el paso de la historia a la leyenda y al mito.

No podemos dejar de lado la historia de los sentimientos que, al igual que las ideas, circulan, se toman, se parodian de un país a otro, se imitan, se traducen en modelos antiguos. Al comparatismo le toca averiguar el genio “sentimental”, las rutinas del lenguaje, la moda, el clima intelectual, la “corriente de sensibilidad”.

Para resumir, dentro del plano de historia de las ideas, el comparatista dirige su atención al problema concreto, no resuelto todavía, de cómo se transmiten y penetran realmente las ideas en la literatura. El énfasis se pone en las ideas que verdaderamente se han incorporado al texto, que son parte inseparable de él y que han pasado a ser símbolos o incluso mitos.

Centrando el asunto en la narrativa de Castillo-Puche, es indudable que Arthur Schopenhauer vive en su narrativa y no es tan importante que esta impronta venga a través de Baroja o del propio Castillo-Puche. Señalaba el filósofo de Dantzig en su obra magna *El mundo como voluntad y representación* (2010) que cualquier hombre puede decir: “el mundo es mi voluntad”, y que el conocimiento muestra a la voluntad del hombre el dolor: “el conocimiento claro, la conciencia desarrollada, aumentan el dolor.”

Frente a la voluntad por tanto se alza el dolor, que define trágicamente la vida:

La vida de cada individuo es siempre un espectáculo trágico, pero vista en sus detalles se convierte en sainete, pues las vicisitudes y tormentos diarios... son verdaderos pasos de comedia. (...) De este modo, nuestra vida encierra todos los dolores de la tragedia, arrebatándonos la dignidad de los personajes trágicos (70).

El mundo se le aparece a Schopenhauer en tanto reino del azar y del error, por lo que el optimismo no es sino un sarcasmo en contra de la humanidad. La esencia trágica de la vida lleva a la compasión –en fin–, pues percibimos entonces la unidad fundamental de todos los hombres, y esto nos lleva a la conmiseración.

El planteamiento del autor de Dantzig resulta bien conocido, pero lo hemos recordado abreviadamente porque este fondo de ideas vamos a ver que opera en los escritos de Castillo-Puche. La voluntad de vivir, el dolor que resulta de esa voluntad, la conciencia despierta que aumenta el dolor, la piedad hacia los demás como salida a la voluntad de vivir... Los escritos juveniles del autor yeclano están impregnados de esta mentalidad conmiserativa.

Por otro lado, el molde en el que se vierten estas ideas es la novela, que como sabemos, es un género literario que con el andar de los siglos y, concretamente con el arranque del siglo XX, se ha convertido en proteico; es decir, en el que cabe de todo, como ya advirtió Baroja en el prólogo de *La nave de los locos* (1945): desde reflexiones estéticas, políticas, religiosas, hasta filosóficas. Estas novelas recogen muchos supuestos que tienen que ver con las corrientes filosóficas del mismo momento histórico que la novela en cuestión. Es lo que sucede, por ejemplo con las novelas que abren el citado siglo XX. Concretamente *La voluntad*, de Azorín, *Camino de perfección*, de Baroja y *Amor y pedagogía* de Unamuno. Estas novelas beben de las fuentes del existencialismo: Schopenhauer, Kierkegaard... Estas lecturas fueron libros de cabecera de Castillo-Puche. A través de ellas y a través de la literatura misma penetraron en su propia escritura los avatares del existencialismo, a los que Castillo-Puche fue añadiendo determinadas concepciones, con el pensamiento de Sartre, por ejemplo.

Así como los protagonistas de la narrativa de Castillo-Puche establecen diálogos con otros personajes o consigo mismos sobre las artes pictóricas, la escritura e, incluso sobre política o religión, no lo hacen sobre filosofía. Sin embargo, esto no quiere decir que de la obra literaria castillopucheana no se desprendan ideas filosóficas. Tanto es así, que se le ha considerado como “existencialista”, entre otras cosas. Por lo tanto, ideas filosóficas cercanas al existencialismo y a los fundamentos filosóficos de la novela de autoformación son las que se desprenden de esta narrativa. ¿Y de qué manera?, podríamos preguntarnos. Sencillamente, asomándose a la condición metafísica de sus personajes, pero no de forma complaciente o conformista, sino de forma rebelde, dando un paso más en ese peregrinar existencial de todo individuo. Por ello, sus protagonistas y personajes serán conscientes del paso del tiempo, de la muerte, lucharán contra sus miedos, buscarán sentido a sus vidas por la vía del arte, por ejemplo, y por la vía de una nueva religión, buscarán encontrarse a sí mismos a través de la escritura o de la pintura, iniciarán viajes interiores y exteriores que los conducirán a la ilusión de encontrar respuestas, tomarán decisiones que los llevarán a situarse en conflicto con fuerzas sociales y familiares y, por ello, son hombres modernos marcados por la soledad. La soledad es la compañera de viaje de estos protagonistas que caminan hacia su autoconocimiento por un camino plagado de sufrimiento. Y con todo esto, el protagonista castillopucheano no hará otra cosa que hacerse a sí mismo, así como Castillo-Puche se hará a sí mismo en cada una de sus creaciones narrativas. Se autocreará en el perpetuo hacerse en el tiempo mostrando la libertad en su propia voluntad (Kierkegaard). Así lo han estudiado Óscar Barrero y Gemma Roberts.

La incursión en esta latente relación filosófica-narrativa viene determinada por su inclusión en los nuevos estudios de Literatura Comparada, pero en Castillo-Puche ha sido siempre tan latente que ya la incluyó Yolanda de Mola en su tesis doctoral sobre “La obra de Castillo-Puche”, presentada en Fordham University (Nueva York) en 1974, en la que incluye un

apartado dedicado a las influencias, centrándose en el existencialismo y en el periodo de posguerra. Pero ahora, en esta tesis me detendré en destapar, ver y analizar esos momentos dentro del transcurrir narrativo castillopucheano que nos sitúan delante de determinadas corrientes filosóficas que vierten su vaivén en la filosofía estoica, en la existencialista y en las que sustentan la “novela de formación”. Suponen un repliegue del hombre sobre sí mismo, un intento de conocimiento y liberación. En definitiva, todo un humanismo del individuo.

La escritura de Castillo-Puche transpira un “humanismo filosófico” que acaba acentuándose en su última trilogía. Por encima de la técnica, si algo distingue la obra de Castillo-Puche es su acendrado humanismo, su constante preocupación por el individuo y el eterno drama que le acecha: la muerte. Su obra, casi monotemática –como la de tantos grandes creadores–, está impregnada de ese presentimiento. Por ello, sus temas no cesan de repetirse en su producción. Configuran un universo de aspectos concéntricos que giran en torno a su incesante interés por el ser humano y las realidades que le abordan.

En el uso contemporáneo, el término *humanismo*⁶⁷ conlleva alusiones fuertemente seculares, si no ateas, y puede significar casi todo tipo de preocupación por valores humanos. Está más asociado con las modernas elaboraciones alemanas del humanismo filosófico (Feuerbach, Marx o Heidegger), con el humanismo existencial de Jean Paul Sartre o con los humanismos seculares contemporáneos. La raíz del problema concerniente al significado de la palabra *humanismo* parece residir en el hecho de que la palabra latina *humanus* ha tenido tres significados distintos:

- a) Humano, o perteneciente a la naturaleza humana.
- b) Humano, en el sentido de benevolente o compasivo.
- c) Una persona culta y erudita, un *humanissimus vir*.

Los humanismos modernos tienden a usar los dos primeros significados e ignoran el tercero; pero una tradición más antigua comenzó con el tercero y creía que, a través de un estudio de las humanidades, un erudito llegaría a comprender el significado de *humanitas*, lo que significa ser verdaderamente humano.

Las dos acepciones fundamentales suponen, por una parte, entender por humanismo una categoría historiográfica que designa las corrientes culturales, sobre todo literarias, que durante los siglos XV y XVI dieron origen al Renacimiento en los distintos países europeos; en este sentido algunos identifican humanismo y Renacimiento. Sin embargo, el humanismo se caracteriza más propiamente por el intento de restaurar la cultura grecorromana enlazando con las corrientes medievales que conservaron el legado de Grecia y Roma. En este mismo sentido histórico-literario, el término *humanismo* es usado también, con independencia de la vinculación

⁶⁷ El término *humanismo* aparece por primera vez en 1808 en un libro del alemán F. J. Niethammer, refiriéndose a los movimientos culturales que dieron origen al Renacimiento. Sin embargo, ya en el siglo XVI se usaba el término «humanista» para aludir al que se dedicaba al estudio de las humanidades (*studia humanitatis*) según la expresión y la concepción de la cultura de Cicerón y otros clásicos romanos y griegos. Durante el siglo XIX y el XX, en cambio, el término *humanista* se emplea con frecuencia para significar muy dispares aspectos y concepciones de la cultura o del hombre.

cronológica a los siglos XV-XVI, para designar a todo movimiento cultural interesado o dedicado al estudio, la investigación o actualización de la cultura antigua.

Por otro lado, también se hace uso de este término con un sentido distinto para indicar cualquier teoría o doctrina de intención filosófica que intente aclarar la significación del hombre dentro del mundo, sus valores y formular un ideal en función de estos valores y de esa significación. El humanismo, en este sentido, tiende esencialmente a hacer al hombre más verdaderamente humano y a manifestar su grandeza original haciéndole participar en todo cuanto puede enriquecerle en la naturaleza y en la historia...; requiere a un tiempo que el hombre desarrolle las virtualidades en él contenidas, sus fuerzas creadoras y la vida de la razón, y trabaje para convertir las fuerzas del mundo físico en instrumentos de su libertad. Este segundo sentido es el que desprende la obra de José Luis Castillo-Puche, pues en ella destaca esa preocupación por el ser humano, por su búsqueda que parte de lo interior al mundo exterior para nuevamente regresar a lo interior, desarrollando en este caminar de ida y vuelta “las virtualidades” contenidas en el ser humano y provocando en “la humanidad” una paralela regeneración.

Belmonte Serrano (2000) comenta las obras de Castillo-Puche de la siguiente manera:

En sus libros siempre he encontrado no solo entretenimiento –lo que ya es mucho decir–, sino también esa ración de humanismo y belleza, que es algo así como el pan nuestro de cada día para quienes sentimos la imperiosa necesidad de alimentar no solo el cuerpo sino también el espíritu (14).

Así tenemos que la gran preocupación de Castillo-Puche a lo largo de su narrativa fue el ser humano desde la introspección a la asimilación del mundo. Belmonte Serrano, con su particular sentir de asiduo lector y estudioso de Castillo-Puche, pone en evidencia esa función de catarsis en el lector que tan importante es para la novela de formación. Evidentemente, *esta imperiosa necesidad de alimentar el espíritu* es lo que conforma un hacerse a sí misma la humanidad, esa búsqueda de entender el mundo y de autoentenderse; y de este modo es como hay que entender el humanismo que rezuma la obra narrativa de Castillo-Puche.

Ahora bien, al igual que los grandes humanistas renacentistas, como Erasmo, Castillo-Puche utiliza el humor para hacer crítica. Este humorismo es perceptible en toda la narrativa castillopuchiana, pero de manera más intensa en su última trilogía: caricaturizaciones, expresiones, ironía... En su discurso concurre expresamente el humor como elemento de benevolencia, dado que tiene un poderoso don para descifrar hipocresías y falsedades. Belmonte Serrano (1997) afirma que:

Le interesó desde bien temprano dejar claro cuál era su concepto del humor. En 1956, explicaba Castillo-Puche que “el humorismo viene a ser para nosotros como un tan-tan regocijante sobre la piel seca de unos esquemas más bien eternos, por decirlo de algún modo” (*J. L. Castillo-Puche, “Tremendismo y humor”, 1956*). Que nosotros sepamos, [continúa Belmonte], hasta hoy mismo nadie se había ocupado de estudiar esta faceta que consideramos ciertamente relevante en la trayectoria narrativa de José Luis Castillo-Puche. Y eso que (en *Espanoles de hoy*) en 1966, Salvador Jiménez, en una entrevista que realizaba al narrador yeclano, daba cuenta del siguiente descubrimiento: Hay algo de ira justiciera y terrible en sus palabras, a ratos. Se descompone. Pone la vida en cada sílaba (...). Pero a continuación hay ironía y eso que asoma en sus novelas y que algunos astutos no huelen: humor, sentido del humor (55).

El escritor yeclano reivindicaba ese humor que fluye al lado de otros aspectos mucho más estudiados como el esperpento y el lirismo, en unas páginas publicadas en 1989, en las que el propio autor reflexiona sobre sus novelas:

Mi expresión novelesca se mueve siempre entre el esperpento y el lirismo; pero además, y esto no me lo puede negar nadie, está el humor (...). Yo me divierto escribiendo, a veces me divierto demasiado, es decir, me dejo llevar en exceso por el juego divertido. Y otra cosa que me viene dada es el encontronazo, a veces inesperado, con el humor, un humor que, como hemos dicho antes, deriva hacia el esperpento y que a veces puede ser macabro incluso, pero que tampoco es calculado por mí, sino que se me impone por el giro chusco o chocante que puede tener la existencia aun en sus momentos más agónicos, pirueta que acaso viene a salvarme y a salvar a mis lectores de la ridícula seriedad que se pretende imponer a la vida (15-24).

En efecto, Castillo-Puche conjuga el humor junto al esperpento y al lirismo, reflejados en su estilo, jugando con la dualidad de lo lírico y ese lenguaje espontáneo y coloquial que, en no pocas ocasiones, se nutre de vocablos que podrían calificarse de malsonantes, cacofónicos y groseros.

Al igual que el humanista clásico, Castillo-Puche reflexiona sobre el hombre convirtiéndose el ser humano en objeto mismo de estudio. El clásico “conócete a ti mismo” adquiere un significado realmente metafísico, porque concentraba en su naturaleza humana la naturaleza del mundo. De la misma manera asoma en la obra castillopucheana. En cada una de sus obras, este podría ser el lema: “conócete a ti mismo”. De ahí todo ese proceso de introspección llevado hasta el extremo casi de la confusión, de la neblina onírica de los sueños y del mundo nocturno.

Por otro lado, el gran hincapié que se hacía sobre la retórica y la gramática formaba parte de una concepción del lenguaje como una cualidad propiamente humana que encerraba toda su riqueza expresiva y toda la sabiduría. Era el arte supremo porque servía de conexión entre todas las artes y disciplinas, siendo el instrumento que daba a la vez precisas y diferentes perspectivas de todo nuestro mundo. Cabe añadir, para resaltar la importancia de dicha disciplina –no olvidemos a Nebrija o al propio Ramón Llull–, este afán de precisión y purificación del concepto por un lado, y ese respeto y necesaria libertad interpretativa de los textos clásicos y sagrados por otro, y es que el deseo de los humanistas era liberar al texto de las adulteraciones clericales. Pero lo más destacable es el hecho de haberse percatado de la perfección y los valores clásicos. Precisamente, el denominado Humanismo Cristiano no tiene otra distinción que la de prescindir en cierta forma de mediadores o filtros oficiales interpretativos para que la propia persona elabore sus propias conclusiones y reflexiones, cara a cara, con los textos bíblicos. Así pues, nos volvemos a encontrar con esa equilibrada tensión tan característicamente humanista entre la búsqueda del *arjé* natural de las cosas y la interpretación libre y crítica, esquiva a todo dogmatismo. Evidentemente, estas inquietudes de “libertad interpretativa” es lo que siempre ha perseguido Castillo-Puche, tanto en el transcurrir vital de su existencia como en varios de sus personajes novelescos, que, en efecto, se alzan en auténticos trasuntos simbólicos de su ser. Esta búsqueda de nueva interpretación de los textos sagrados, de la “religión” que le fue impuesta sin tener opción a decidir, le persiguió durante toda su vida y le motivó a buscar una nueva interpretación de estos textos y de ese mensaje bíblico libre de las interpretaciones adulteradas clericales. Él tenía su fe a salvo y su auténtico sentir religioso se fundamentaba en el mensaje primario del dogma religioso de “amor a los demás”. Esta depuración y este desprendimiento de las interpretaciones y actuaciones secundarias clericales,

que calaron hondo en él, le condujeron a estrechar lazos con el mensaje de la Teología de la Liberación y su presupuesto de “amor a los pobres”. Este mensaje inundó a Castillo-Puche de una cierta esperanza evangélica y así lo descubre, por ejemplo, el Enrique de *Rrr* y así lo expresa el octogenario escritor en vísperas de su muerte.

Llegados a este punto es fácil preguntarse si un movimiento tan estrechamente unido y coherente con la tradición occidental podría encararse, desde nuestro nuevo saber y nuestras diferentes interpretaciones del mundo, con el futuro de no solo nuestra cultura europea, sino de lo que en su mismo nombre lleva implícito: la humanidad. La pregunta es quizás un tanto ambiciosa, pero no es nada gratuita a tenor de los últimos descubrimientos científicos y la nueva cultura de redes en la que hoy vivimos.

La verdadera valía hoy del humanismo es la de ser una de las posturas más flexibles y que mejor encajan en los cultos religiosos más importantes o en los diferentes sistemas racionales, irracionales o morales; todos ellos con una postura positiva hacia la humanidad y que contienen algo característico de él: libertad, dignidad, creatividad, respeto y curiosidad hacia el mundo y hacia nuestra naturaleza están tan inextricablemente unidos a la naturaleza humana que parecen casi irrechazables.

En suma, todo este planteamiento “humanista” y su relación con Castillo-Puche me llevan a establecer las conexiones con la novela de formación y su fundamentación filosófica. Para esta fundamentación filosófica, clave para entender la novela de formación, se puede recurrir a la obra de Miguel Salmerón (2002: 15-37), en la que ofrece un recorrido por las corrientes filosóficas que han desembocado en esta forma de escritura literaria. Las primeras corrientes arrancan en la filosofía neohumanista, en el seno de la religión protestante alemana y se inspira en la filosofía de Leibniz (1646-1716). La clave de esta teoría “es la repercusión mutua entre el principio formativo interior y las circunstancias externas” (2002: 21). Más tarde, Lessing (1729-1781) aporta la idea de las tres edades de la historia en relación con la Escritura, para culminar en la regeneración del individuo (2002: 22-23). Herder (1744-1803) concede al individuo el papel de protagonista. Par él, el hombre ha de apropiarse de sí mismo para no verse determinado por influencias externas (2002: 24-26). Y, por último, Humboldt (1767-1835) aporta la reflexión antropológica. Piensa que “el hombre que caracteriza más claramente la idea del ser humano es el hombre formado” (2002: 27).

3.1.3.3 Cine (el guion cinematográfico) y periodismo.

Estamos ante dos disciplinas artísticas cuyas figuras retóricas (Peláez Malagón, 2011: 1-8), si nos situamos en el campo de la teoría literaria y más concretamente en la Literatura Comparada, se convierten en referentes de los mismos recursos estilísticos que nos ayudarán a comprender mejor la narrativa castillopucheana, puesto que en esta totalidad narrativa literaria se establecen interrelaciones con ellas.

Si el género literario narrativo que conforma Castillo-Puche está supeditado al lenguaje verbal, igualmente el cine, o más concretamente el guion cinematográfico y el periodismo hacen uso de este lenguaje verbal; solo que, usado en el guion cinematográfico para luego ser llevado al cine, tiene un gran apoyo en la imagen y en otras figuras retóricas como el plano, la escena, el movimiento... que curiosamente han servido de técnicas narrativas a lo largo del siglo XX. El guion cinematográfico, el cine, en definitiva, es una narración, puesto que, como en todo género

épico-narrativo, el fin último es contar historias al lector para que conozca la realidad y se conozca a sí mismo, como previamente ha intentado hacer nuestro autor yeclano.

Por otro lado, el periodismo se construye con el lenguaje verbal y persigue contar historias u opiniones pero dentro del plano de la realidad, no se confabula con la ficción, sino que devuelve una imagen de conocimiento perteneciente a la sociedad actual o contemporánea de cada escritor y del lector inmediato. No hablamos entonces de un lector universal, sino de un lector contenido en unas coordenadas espacio-temporales determinadas cuyas conductas humana e individual están sujetas al acontecer inmediato. Sin embargo, existe una simbiosis entre la literatura y el periodismo en la que los límites entre ambas disciplinas son con frecuencia borrosos⁶⁸. Así, esta fusión se rastrea en la tradición española desde Larra y culmina, por ejemplo, con la creación de los *Articuentos* de Juan José Millás, ya en nuestro siglo, en el que, por otro lado existe una tendencia a clasificar como literarias a muchas de las columnas de opinión publicadas en los periódicos. También es cierto que no pocas de las noticias publicadas en los medios han servido de soporte para novelas, como sucede con las de por ejemplo Muñoz Molina, *La colina del sacrificio* (1993) o de García Márquez, *Relato de un naufragio* (1970) y *Crónica de una muerte anunciada* (1981), por citar algunas.

Aun así, son dos disciplinas presentes en la obra artística de Castillo-Puche. Por un lado, en la propia estructura narrativa cuando se apoya en la macroestructura del guion cinematográfico, como sucede es la novela *Ob* (o bien una serie de guiones que Castillo-Puche escribió para una película sobre Hemingway). Sin embargo, en su obra literaria no hay alusiones al cine. Por lo tanto, para nuestro estudio interdisciplinario utilizaré las relaciones que se establecen entre estas dos estructuras narrativas: la narración y el guion cinematográfico en Castillo-Puche.

Por otro lado, han sido numerosos los estudios y artículos que se han escrito sobre la relación del periodismo con la creación castillopucheana, dado que Castillo-Puche era periodista y profesor de periodismo, como recuerda, por ejemplo, Belmonte Serrano (2000: 43-53). Así pues, es indiscutible la fuerza que tiene el periodismo en esta narrativa, tanto en su estructura, en sus figuras retóricas, como en su lenguaje con pretensiones de poner ante los ojos del lector una realidad que aun siendo desconocida tome el cariz de conocida. Por ejemplo, *Ob*, que en un principio iba a nacer como reportaje periodístico (Belmonte Serrano, 2000: 27). Además, en toda la obra literaria de Castillo-Puche, el periodismo es aludido de manera muy frecuente como oficio, como alusión a medios de comunicación y como disciplina, interrelacionándose con la manera de narrar.

a) El guion cinematográfico. *Ob* es la novela que mejor se ajusta a la estructura del guion cinematográfico. Además, Castillo-Puche recibió una propuesta para que fuera llevada al cine, puesto que al guion cinematográfico le sucede lo mismo que al texto literario dramático, que alcanza su culmen en la representación.

De las numerosas conferencias que ofreció Castillo-Puche he encontrado en la Fundación algunas que se refieren a este tema y al diseño previo del guion cinematográfico de esta novela. Por otro lado, el tema elegido, “los pastores vascos en EE. UU.”, no es un tema que

⁶⁸ En 2015 la periodista bielorrusa Svetlana Aleksíevich recibió el premio Nobel de Literatura. Con ella la Academia Sueca acogía un nuevo género de escritura y ampliaba el territorio de lo literario.

pertenezca a su fantasía, sino que tiene conocimiento de causa del mismo; sin embargo, no prescinde el autor del tratamiento simbólico de alguno de sus elementos, como ya he expuesto en el capítulo 2.º de la parte I de esta tesis. Algunas alusiones a estas conferencias, aparecidas en la prensa, son las siguientes:

LOS PASTORES VASCOS EN EE. UU.

EL CORREO ESPAÑOL, BILBAO 11 de marzo 1960: Mañana a las siete y media en la Bilbaína.

JOSÉ LUIS CASTILLO-PUCHE ESTÁ ILUSIONADO CON SU NOVELA SOBRE LOS PASTORES VASCOS EN AMÉRICA.

“Trataré en la conferencia de un modo personal cuál debe ser la posición de un novelista católico aquí y ahora”.

(Conversación telefónica que publican en este artículo de Carlos Barrena):

-¿Qué otra cosa, además de tu anunciada conferencia, te trae a Bilbao?

-Me lleva a Bilbao, como sabe vuestra prestigiosa Sociedad Bilbaína, para hablar de un tema que creo del máximo interés: “Tentativa de novela católica dentro y fuera de España”, aunque yo más que para acumular expedientes lo que voy a hacer es tratar de ver de un modo personal y subjetivo cuál tenga o deba de ser la posición de un novelista católico “aquí y ahora”.

-¿Y esto es todo?

-No, algo más. Tengo ahora entre manos una novela que empieza en Vasconia y termina en estas montañas, pero después de un gran salto por el Oeste americano. Gira alrededor de la vida de unos pastores vascos. Presenté el esquema a la Fundación March y han tenido a bien patrocinármelo. Y hasta creo que la cosa no va a concluir con la novela. Es posible que este guión literario vaya al cine. Por lo pronto está pedido por una importante firma cinematográfica, y, si las cosas salieran como uno desea, hasta sería una película de coproducción, lo cual haría que el rodaje fuera todo lo ambicioso y amplio que esto exige. (...)

...la idea que estoy novelando, que es epopéyica, en cierto modo, porque recoge unas vidas aparentemente sencillas pero cargadas de un heroísmo y valor grandiosos...

-¿Has conocido a pastores vascos auténticos?

-Naturalmente. Los he conocido en su propio terreno, allá por Navarra y, sobre todo, los he tratado de cerca en las montañas del Oeste americano. En Bosie, en el Estado de Idaho.

YA, MADRID, 3/12/1958

Los escritores de Turismo en El Escorial, en asamblea.

En Norteamérica, los pastores vascos son la minoría más reducida y más respetada y admirada.

Conferencia del señor Castillo-Puche en la Casa Americana.

RESPECTO Y ADMIRACIÓN HACIA LOS PASTORES VASCOS EN EE. UU.

“Los pastores vascos son la minoría más reducida que existe en EE. UU. y la que mantiene un nivel más alto y ancho de respeto y admiración”, dijo José Luis Castillo-Puche ayer tarde en la Casa Americana acerca del tema “Cómo ve los EE. UU. un novelista español”.

Castillo-Puche, que ha recorrido toda América en un viaje de cerca de año y medio, refirió cronológicamente su calendario “yanqui” desde el espectáculo nocturno de Nueva York hasta el rodaje de la más reciente película de Walt Disney (...); la vida bucólica de los pastores vascos de Idaho, con los que convivió unos días entre montañas, hasta su encuentro con los cabezas de la “generación malograda” de San Francisco (...)

(Continúa la temática de este artículo en otro que no está identificado y sigue hablando sobre la misma conferencia):

Concretamente, al referirse a los pastores vascos, afirmó que se trata de la “minoría más chica que existe en EE. UU.”, con un nivel más alto y ancho de respeto y admiración; su seriedad y honestidad –puntualizó– en el trabajo y ante los demás constituyen el caso de mayor sorpresa y

elogio para el norteamericano. “Aun adaptado en una segunda o tercera generación –añadí–, en los contados ejemplos de asimilación que se dan, el vasco sigue siendo vasco, y hay ciudades, como Bosie, que, a pesar de ser perfectamente americanas, tienen por encima de todo el clima de la parquedad y disciplina de lo vasco”. Relató cómo los vascos han impuesto la norma del cobro y del pago por un simple apretón de manos.

Por lo tanto, este tema del tratamiento literario del guion cinematográfico no fue pasajero y puntual. A partir de entonces se cuelan en sus novelas atisbos o guiños que rozan esta estructura y, además, siempre con el trasfondo de reportaje periodístico. Aunque la narrativa de Castillo-Puche no se queda en la superficie de la realidad, sino que profundiza y analiza con la fuerza del berbiquí la conciencia individual y colectiva buscando su propio grial, que no es otro que el autoconocimiento, sí utiliza su realidad “temporal” para conformar a sus protagonistas y conformarse a sí mismo. Por ello, el tema de los pastores vascos en EE. UU. forma parte de su tiempo.

Quizás esta novela escrita en forma de guion cinematográfico, a pesar de que en un principio pretendía ser más bien un reportaje periodístico sobre la vida de los pastores vascos en EE. UU., fue el germen o la semilla que estimuló a Castillo-Puche a adaptar su escritura y a llevar a cabo también su búsqueda por otras vías, como el guion de cine e, incluso, a coquetear con la televisión, puesto que en su época este era el medio tecnológico más avanzado. Como digo, pasadas unas décadas de esa primera relación con el mundo del cine, Castillo-Puche elabora un guion para llevar a las pantallas la vida de Hemingway, su admirado amigo, como se recoge en *PUEBLO*, martes 12 de abril de 1983:

José Luis Castillo-Puche ha escrito el guion “La vida de Hemingway, a la pantalla”, escrito por Juan Girón Roger. Se trata de una coproducción entre cuatro países, de la que se sacará un largometraje y serial para televisión. (...)

José Luis Castillo-Puche se halla estos días asesorando a una productora italo-franco-alemana en el rodaje de una película sobre “La Bella Otero”, cuyo guion es del escritor español. El director de la cinta es José M.^a Sánchez, y la protagonista, Ángela Molina. Mientras, Castillo-Puche no abandona la literatura. Acaba de romper con TL: *Elv*, *Easr* y *Cpn*, este último, galardonado con el premio nacional de Narrativa de 1982. Ahora, el autor murciano ha terminado algo que es “diferente a todo lo que ha hecho –señala–. No hay la presión del mundo religioso ni del sentido dramático de la existencia o de la muerte, no está la guerra civil, no están los curas... En esta nueva novela, que ocurre la mitad aquí y el resto en Roma, elabora una mezcla con predominio de la aventura y la imaginación, como si los mitos y leyendas clásicos estuvieran vigentes en el mundo. Es una obra muy andariega, donde todo ocurre en los viajes de la época clásica o de la moderna. Se trata de un antihéroe y creo que es más difícil escribir de una forma tan sobria y rica por dentro que el gran alarde de excitación barroca de la trilogía.

También Castillo-Puche, después de haber sido director adjunto de “Encuentros con las letras”, dirigió en 1980 “Las cuatro esquinas”, un programa cultural. Fue director de “Mundo Hispánico” y de la “Editoria Nacional”, además de asesor del Director General de RTVE y profesor de periodismo en la facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

Sin embargo, en 1961, dos años antes de publicar *Ob* y *P40*, escribe un guion de esta última novela, cuando aún no se ha publicado. Aparece en Madrid, en noviembre de 1961, con la siguiente sinopsis en la hoja preliminar: “Sinopsis argumental sacada de la novela, todavía inédita, del escritor José Luis Castillo-Puche, titulada “PARALELO 40” y que versa sobre la

vida de los americanos en el madrileño barrio llamado “Corea”. Esta sinopsis, hecha expresamente para guion cinematográfico, consta de 16 páginas numeradas”. Cada una de ellas aparece firmada por Castillo-Puche. Así pues, se trata de un guion excesivamente sintético para una novela de 477 páginas. No obstante, si entendemos el adjetivo *inédita* referido a *novela* como “escrita y no publicada” existe cierta incoherencia con las fechas, pues en *P40* aparece como fecha de término “marzo de 1962” (477), es decir, tres meses después de que Castillo-Puche hubiera finalizado el guion. Por lo tanto, podemos pensar que esta obra nació originariamente como guion cinematográfico, a partir del cual se gestó la novela o bien, que cuando Castillo-Puche escribió el guion aún no había concluido la novela.

En todo caso, tanto el comienzo como el final de ambos textos presentan similitudes. Así pues, este es el comienzo del guion:

El ambiente de uno de los bloques de casas nuevas que habitan los americanos en Madrid. Este gran bloque se sitúa en la Avenida del Generalísimo.

Son los días previos a la Navidad. En las ventanas de las viviendas americanas brillan las luces de colores de los árboles de Noël. Todo el bloque ofrece un aspecto fantástico de confort, de alegría y de lujo.

Los cochazos americanos con aire acondicionado se deslizan por la Avenida, entrando y saliendo por laterales del bloque. Los americanos que transitan van cargados de paquetes y regalos (1).

Y el final del guion es el siguiente:

Un poco más tarde, se ve cruzar un avión de reacción sobre el bloque. Se supone que en ese avión va Tomás. A la misma hora un cadáver es pasado al depósito... Pero la vida sigue en el bloque: el mismo movimiento del día en que llegó Genaro (...). Y, sobre todo, allí está la muchachita del carrito. Los basureros también están pasando por el lateral, como el primer día. Aparece el carro de Pascualete, al llegar frente a la niña, Pascualete salta del carro y se acerca a ella. Los dos hablan y ríen, felices... No debe oírse nada de lo que hablan, pero debe notarse que se quieren... Y así termina. (De la novela de J. L. Castillo-Puche, titulada “PARALELO CUARENTA”) (16).

b) El periodismo

El periodismo fue una labor fundamental en Castillo-Puche pues, como sabemos, antes de ser profesor de periodismo fue corresponsal en Nueva York durante varios años. Además, entre 1977 y 1979 mantuvo una columna semanal en el diario *ABC*, “Los días y las horas”, principalmente de temas literarios; con lo que la relación periodismo-literatura era natural para Castillo-Puche. Aquel aportó al joven escritor una disciplina en la que la observación y el rigor en la escritura se convirtieron en abanderados de una escritura que penetra en la objetividad y se posiciona en una perspectiva individual que camina al encuentro de una realidad ancestral.

Como he adelantado arriba, este es un asunto muy analizado tanto por el propio Castillo-Puche como por sus estudiosos. Se advierte, pues, que el periodismo, como alusión directa en la narrativa castillopucheana, se ha ido consagrando, sobre todo en la última trilogía del escritor yeclano, donde precisamente su protagonista tiene por oficio el de ser dibujante en un periódico y donde muchos medios de comunicación aparecen aludidos y a veces comentados. No solo esto, que puede parecer insignificante, sino que en su última novela publicada, *Rrr*, “la

noticia”, subgénero periodístico de información, es la que marca la trama de la novela, puesto que la acción se encuentra supeditada a esta (dos noticias).

La novela, aparentemente, tiene un trazo externo equívoco si se mira solo como lo que parece, una historia de intriga, mafias eclesiásticas, malas pasiones clericales y fundamentalismo religioso. Todo ello está bien trabado para conseguir un interés anecdótico: el pintor sufre misteriosas asechanzas, se trata con extraños personajes, vive una rara historia amorosa, ocurren muertes y sucesos poco explicables... Y todo ello tiene como trasfondo la noticia de la reunión clerical para la beatificación de un santo (de ahí la caracterización de “romera” referida a Roma) y también la noticia de la muerte de uno de los miembros eclesiásticos, con lo cual la acción se retarda o se acelera en función de las diferentes emisiones de la noticia, volviendo a hacer gala Castillo-Puche del lenguaje del ámbito periodístico que tan familiar le resultaba:

Di un salto de la cama, puse la tele y vi que por debajo de la puerta me habían echado un periódico. En la última página *Il Corriere de la Sera* insertaba una fotografía de los desperfectos causados por las dos explosiones de la noche. (...) La tele, por su parte, hablaba interminablemente del Oriente Medio, de Israel y también de unas declaraciones condenatorias que había hecho la Sante Sede sobre las explosiones. (...) Compré los periódicos en su última edición y con ellos bajo el brazo volví a toda prisa al hotel. (...) Me senté en el vestíbulo y me puse a repasar todas las páginas como si devorara títulos y párrafos. (...)

—Ya se ve. La radio no hace más que hablar de esto (292-296).

Igualmente, los medios de comunicación están diseminados en las distintas narraciones o la anécdota de cualquier noticia será la llama de la trama narrativa, como se irá viendo en los estudios *per se* de cada una de las novelas en los capítulos siguientes.

En cualquier caso, Castillo-Puche escribió dos obras con técnicas claramente periodísticas y construidas con el formato de los libros de viajes: *América de cabo a rabo* (1959) y *El Congo estrena libertad* (1961). Algunos críticos han señalado la pluralidad genérica de estas obras en las que, además de confluir el periodismo, se hallan presentes el género del libro de viajes y la novela (picaresca) por la condición itinerante del personaje que expresa lo que observa en primera persona. Óscar Barrero (2010: 38-65) analiza esta relación en los dos libros de Castillo-Puche y concluye que

Si de ejemplificar las relaciones entre periodismo y literatura se trata, el de José Luis Castillo-Puche es un caso sumamente interesante. Estos dos libros de viajes son muestras de que se puede seguir analizando los vínculos entre periodismo y literatura. Aún se puede llegar más lejos si a alguien se le ocurre preguntarse por el enlace que un escritor puede crear entre el libro de viajes declarado como tal y la ficción oculta en sus páginas.

El análisis de los dos libros aquí comentados permite advertir un peso determinante del novelista, del creador de ficciones, delatado él mismo en un lenguaje periodístico en uno de ellos y claramente literario en otro (2010: 64-65).

Por último, Luján-Serrano (2010: 116) interrelaciona estos tres elementos para recordarnos “«esos otros viajes» que el protagonista emprende hacia sí mismo: es la novela de autoconocimiento, la novela en la que el punto de llegada es uno mismo, ese destino que nos aguarda tras un tránsito por las recónditas galerías machadianas y que, en el mejor de los casos, es una experiencia de metamorfosis, de evolución”.

3.2.- CAPÍTULO SEGUNDO.

NOVELAS “HÉCULA”, UN VIAJE HACIA LA MUERTE A TRAVÉS DE SÍ MISMO.

3.2.1.- Introducción.

El conjunto de novelas agrupadas en este capítulo son las que en la primera parte he situado como “novelas-centro” o “novelas Hécula”. Las novelas de este grupo no siguen un orden cronológico y se sitúan en las primeras etapas del desarrollo vital de Castillo-Puche o del protagonista-narrador: en la infancia, adolescencia y juventud. Poseen toda la carga mítica de estos estadios vitales reflejados en la mítica Hécula. Estos, espacio y etapas, no son retratados en un tiempo presente sino en un pasado al que se vuelve y que se recupera por medio de un viaje iniciático de retorno desde la edad adulta. Por otro lado, en el segundo grupo, tanto el creador como los protagonistas ya se hallan en la etapa adulta-madura, etapa ya más racional en la que se persigue el autorreconocimiento de la propia esencialidad. Hay una búsqueda de sí mismo como individuo y como humanidad que ahora se proyecta en ideales abstractos como la política, el arte o incluso hacia oficios más prácticos como los de pastor o detective.

Este primer grupo, “Trilogía Hécula” (*Cmh*, *Ev* e *Hp*), *TL* (*Lva*, *Easr* y *Cpn*) y las dos juveniles, *Epl* y *EpmP*, tiene como eje, no solo vertebrador sino sobre todo caracterizador, al personaje del espacio mítico Hécula. Este espacio narrativo asume una doble función en la narrativa de Castillo-Puche: por un lado es el propio espacio inexcusable donde se desarrolla la acción narrativa de los héroes castillopucheños y, por otro lado, posee tanta fuerza que caracteriza a todos y cada uno de los personajes que habitan en esta Hécula mítica: “no es raro que los atributos de los personajes, intencionadamente subrayados por la caracterización, se encuentren relacionados (por extensión o por contraste) con el espacio en que se mueven” (Reis, 1995: 34).

Esta reflexión de Reis, aplicada a la narrativa castillopucheña, es poderosísima e incluso domina el comportamiento de sus personajes. La construcción de estos se presenta, pues, como resultado de la interacción entre los signos que integran la identidad del personaje, los que reflejan su conducta y, finalmente, los que expresan sus vínculos con los demás personajes y con el propio espacio narrativo. Este, en la narrativa castillopucheña, es creado y sustentado desde el lugar físico que es Yecla. Con esto no pretendo identificar los dos espacios, el real (Yecla) y el mítico (Hécula). Castillo-Puche habla del modo siguiente sobre sus novelas “yeclanas” en un discurso cuando es nombrado Hijo predilecto de Yecla en 1991:

Mi novela, o mis novelas yeclanas, siempre han estado más cerca de la contradicción purgativa que del escándalo, y mi protesta literaria siempre quiso ser constructiva, reformadora, revolucionaria. Me interesó principalmente la búsqueda de la realidad real (como diría Ortega), y como esa realidad era una herida sangrante no puse sin embargo ácidos irritantes ni vinagres escocedores sino que siempre traté de que mis palabras tuvieran algo de bálsamo curativo, de estímulo y de esperanza, porque nadie dudará hoy –y este acto es un testimonio notorio de ello– de que todo lo que escribí de Yecla lo hice con amor y por amor.

Este espacio, al fin y al cabo, es una recreación del propio “inicio o principio” de ese viaje de retorno que realiza el héroe castillopucheño en busca de su auténtico autoconocimiento. Porque ese espacio es el que ha modelado al propio ser en esencia y, además, cuando se retorna a él se hace a través de un viaje interior e íntimo, que curiosamente siempre

tiene como telón de fondo a la muerte. Los viajeros castillopucheños que navegan por sus interiores han tomado esta decisión con un arrojo soberbio, son cada uno de ellos un “Teseo” que regresa a su lugar de origen y asume la aventura de enfrentarse con su propio conocimiento. En definitiva, estos personajes castillopucheños ansían saberse a sí mismos porque quieren devolver a la humanidad ese conocimiento. Los lectores de estas novelas quedamos impregnados de esta nueva realidad, que es la que nos empuja a iniciar nuestro propio viaje para vencer así a nuestros monstruos.

Todas las novelas pertenecientes al grupo “Hécuba” son, en mayor o menor medida, un viaje hacia la muerte, que no es otro que el mismo viaje hacia todo comienzo. Ese afán de liberar al hombre de la animalidad y ganarle la lucha al Minotauro es el que incita al viaje a Teseo, así como los protagonistas de estas narraciones castillopucheñas son movidos a iniciar sus propios viajes hacia su principio, hacia su autoconocimiento y siempre tendrán al lado, o enfrente, a la muerte. Por lo tanto, el escritor Castillo-Puche es consciente de que la vida de todo ser humano es un viaje que se inicia en el propio despertar a la vida configurado por el espacio donde se desarrolla y culmina en el destino inexorable de la muerte. Por ello, se trata de un movimiento ascendente desde Hécuba, en nuestro caso, movimiento que aporta conocimiento, pero también sufrimiento, para llegar al destino marcado con cierta esperanza. Así pues, este espacio es la llaga viva que hay que curar y para curarla hay que acercarse a ella, entenderla y conocerla.

Evidentemente la muerte está al final de la vida, pero esta muerte solo se asume cuando se curan nuestras llagas, que a veces son tan profundas que lo que hacen es convertirse en elementos que marcan y determinan la conducta de los protagonistas, pues no olvidemos que estamos situados en el plano de la ficción y, por lo tanto, nos atreveríamos a decir que las novelas englobadas en este grupo “Hécuba” comparten rasgos con las novelas naturalistas, sobre todo el determinismo de los protagonistas atados inexcusablemente a ciertas herencias (o cargas genéticas). Creyendo que actúan con total libertad están cosidos a una realidad circunstancial que les impide desasirse de ella y, por el contrario, los empuja hacia su propio autoconocimiento. Esas “herencias” de las que estoy hablando son, entre otras, la familiar, la social y la material. Así, en primer lugar, una fuerte herencia familiar en las novelas que conforman la “Trilogía Hécuba”. Tiene además el añadido de una supuesta carga genética en *Cmh*, manifestada en la enfermedad (tuberculosis). Esta novela ya fue considerada como neonaturalista por algunos críticos⁶⁹. En segundo lugar, hablamos de una herencia que ha venido provocada por la matanza de la familia de Luis en *Ev*, y por lo tanto el protagonista hereda el sentimiento de la obligada venganza impulsada por la sociedad heculana. Y en tercer lugar, en *Hp* el tema de la herencia material (dinero) de don Roque es el auténtico tema de la trama novelesca, cuyas consecuencias se ciernen sobre sus herederos de manera trágica.

⁶⁹ ATENEO, (NARRACIÓN, sin datar): “CASTILLO PUCHE, JOSÉ LUIS: *CON LA MUERTE AL HOMBRO*”, Biblioteca Nueva, Madrid, 1954. 363 páginas. 50 pesetas. *Con la muerte al hombro* es una novela que se pudiera clasificar como neonaturalista y enmarcada en un ambiente de angustia, aunque no carezca de cierto humor en algunas ocasiones. La prosa es buena, rápida la acción y emotiva, a pesar de que las tintas negras se carguen más de la cuenta. Claro es que el relato lo hace en primera persona un enfermo del espíritu que ve un mundo deformado por sus propias obsesiones. A veces hay caídas en el mal gusto, quizá por ese afán de naturalismo que he señalado anteriormente. Ejemplo típico de tales caídas es la descripción tan al detalle de la profanación del cadáver de un pobre sacerdote asesinado por la canalla marxista. También es censurable el afán de traer constantemente a cuento ciertas funciones fisiológicas, muy del gusto de varios poetas y novelistas actuales. Además de un irremediable asco, a los que leemos muchas novelas ya nos causa hastío. Castillo-Puche tiene una prosa excelente y buena garra de novelista. Por tanto, no debe apoyar su fuerza de narrador en un naturalismo desagradable.-R.M.

Al fin y al cabo, estos tres elementos: enfermedad, venganza y testamento (herencia-dinero) vienen configurando a Hécuba como personaje también conformador de caracteres, al igual que los recuerdos que salen a flote por medio de la memoria en el protagonista Pepico de la *TL*, donde este se va autodescubriendo una vez que se enfrenta a esa herencia individual constituida dentro de su familia y dentro de la sociedad heculana plagada de una religión hermética y temeraria, así como de una fuerte presencia de la muerte.

La herencia social o político-social también la sufre otro protagonista de este grupo de novelas. El joven Pepico de *Epl* es un heredero directo de las consecuencias de una guerra civil que no entiende. De la misma manera, el joven Pascualico de *EpmP* no entiende el comportamiento de su sociedad, con respecto a la que se siente expulsado y atraído al mismo tiempo.

Las novelas que abordaré en este capítulo pondrán en evidencia ese mundo interdisciplinar que pretende desentrañar la Literatura Comparada y nos acercarán a disciplinas como la filosofía y la tragedia clásica. Mientras, en el siguiente capítulo, las novelas nos mostrarán esos estrechos lazos con disciplinas como el periodismo, el arte y el guion cinematográfico.

Esta segunda parte de la tesis toma como método de análisis los presupuestos y los objetivos de la Literatura Comparada, que busca la universalidad en última instancia, como ya pretendió Goethe a finales del siglo XVIII en Alemania y, por ello, al estudio temático, mítico y narrativo de cada una de las novelas de Castillo-Puche lo acompañará un estudio comparativo con otra narración.

Las ocho novelas que pertenecen al grupo narrativo de “Hécuba” están construidas bajo la estructura del mito de Teseo: joven guerrero que regresa a Atenas por un impulso de reencuentro con su padre y se enfrentará, en su más famosa batalla, contra sus propios monstruos, contra el Minotauro. El héroe castillopucheano de estas novelas es un Teseo porque, como él, representa la liberación de la animalidad, la conquista de la condición verdaderamente humana de un hombre dotado de conciencia y de lucidez. Teseo inicia su propio viaje, su propia liberación hacia el Minotauro; una vez reconocido y matado inicia el viaje de vuelta hacia la conciencia y la lucidez, pero siguiendo el huso de Ariadna.

Teseo, el héroe del laberinto, encarna el prototipo de hombre que se hace a sí mismo mediante el desarrollo de fuerza, valor e inteligencia. Representa sobre todo la liberación de la animalidad. Son muchos los mitos que relatan el viaje de un héroe para recobrar o tomar posesión de un reino. En el caso de Teseo, este inicia el viaje para reunirse con su padre, el rey, y acceder a la condición de heredero de su reino que, en este caso, es Atenas.

Independientemente de la parte histórica que encierra el mito, desde el punto de vista de la simbología psicológica, no se trata de un reino externo, sino de un estado interior, una realidad espiritual que ha sido perdida o de la cual internamente estamos separados. El héroe crece y se fortalece alejado de su padre y despojado de su auténtica dignidad. Es realmente el símbolo de la conciencia humana que nace y crece en un mundo material que no es el suyo, ignorante de su propia fuerza y de su divinidad. Pero es en ese mundo extraño y a veces hostil donde encontrará las armas para iniciar el camino como lo hizo Teseo. Espada y sandalias son la herencia oculta del ser espiritual, el legado que debemos desenterrar y, así armados, comenzar el camino hacia nuestra Atenas interior, la senda hacia un estado psíquico y espiritual de mayor plenitud y visión consciente.

En este viaje interior cada hombre tiene que vencer y eliminar diferentes aspectos psicológicos que en el mito vienen representados por las hazañas de Teseo hasta llegar al reino de su padre y ser reconocido por él. El mito nos relata la aventura del héroe cuando se convierte en el libertador de la esclavitud humana: allí por donde pasa vence y elimina a seres que están esclavizando y atemorizando a los habitantes de los alrededores. Si todo esto lo interiorizamos, nos encontraremos con la batalla de cada conciencia para vencer a las energías que la esclavizan y ser cada vez más libre, más íntegra. Una vez que el principio consciente ha conseguido establecerse y crecer en fuerza e inteligencia puede afrontar la prueba del Minotauro, el monstruo mitad hombre, mitad toro, que se encuentra en el centro del laberinto interior. En esta prueba se librará un duro combate entre las dos naturalezas: la inteligencia y espiritualidad contra la brutalidad y el instinto. Por lo tanto, tres pasos: viaje liberador, que hace al héroe ser consciente; batalla con el monstruo en el centro del laberinto; y viaje de regreso siguiendo el hilo de Ariadna.

El laberinto es símbolo de la búsqueda espiritual en que se adentra el “héroe”, la inteligencia astuta. Por una parte, está relacionado con la muerte, es el camino que conduce al “más allá”, al mundo invisible para nuestros sentidos, a la región más oscura del infraconsciente donde habita nuestro propio minotauro, que en un principio está oculto e invisible para la conciencia. El ser humano que llega al centro del laberinto tras haberlo recorrido será un hombre transformado. Aquel que logra salir y volver de nuevo a la superficie será un ser humano renacido. El camino peligroso y difícil es la misma senda hacia la iluminación.

También el laberinto simboliza las profundidades de la mente interior, aquella donde habitan los instintos y pasiones más bajas e inhumanas; un mundo que se encuentra en la profundidad laberíntica de nuestra psique y no se muestra en el nivel superficial del vivir diario. De allí parten muchas de las reacciones humanas que nos resultan incomprensibles. Teseo es la inteligencia, la fuerza y la luz de la conciencia que se dispone a enfrentarse con esas fuerzas brutas y destructivas.

El Minotauro no tiene una simbología única. Cada uno tenemos nuestro propio “minotauro” encerrado en el subconsciente. En el mito, el Minotauro es el fruto nacido de la unión fatal de la esposa del rey Minos, Pasifae, con un toro enviado por Poseidón. Era la vergüenza y el secreto de la familia real y por ello Minos encarga a Dédalo la construcción de un lugar al que nadie pueda acceder y regresar con vida: el laberinto. El Minotauro posee cuerpo humano, es un toro con cuerpo de hombre o, desde otro punto de vista, un hombre con cabeza de toro, que se alimenta de carne humana, es decir, de nuestras propias energías. Como en el mito, estamos obligados a entregarle lo mejor de nosotros mismos para mantenerlo con vida. Es la fuerza de los instintos, las pasiones y la “mente animal” que eclipsa el discernimiento y, desde el centro del laberinto, conduce gran parte de nuestra existencia. Si ingresamos en un nivel aún más profundo de la simbología, podemos decir que el Minotauro es la sombra de Teseo, el doble oscuro del héroe. Si en Teseo brillan la luz, la inteligencia y el amor, el Minotauro se caracteriza por la brutalidad, el instinto y la violencia. Lo que se encuentra en el centro del laberinto es el descubrimiento de uno mismo en su parte más oculta, enterrada en el mundo subterráneo, todo aquello que no queremos ver y hemos encerrado en nuestras profundidades.

El peligro que representa el laberinto no es solamente que encierre un monstruo invencible, sino el de perderse en su interior y no encontrar nunca la salida. Por ello, para

internarse en el laberinto, el héroe necesita de la ayuda fundamental del “hilo de Ariadna”, la señora del laberinto; sin él no hay esperanza de regresar.

La “señora del laberinto” era la diosa que guiaba al aspirante que se adentraba en el laberinto, la diosa de iniciación, aquella que conoce “el camino”. Igualmente en las novelas de formación (*Bildungsroman*) o autoconocimiento siempre hay una persona guía, una mujer. El hilo de Ariadna es interior, representa la conexión interna con el mundo espiritual, el elemento que une el consciente con lo inconsciente, la luz con la oscuridad. Aquel principio divino que reside en el interior del hombre y que puede conducirnos desde nuestros mundos inferiores hasta la superficie.

Todos estos héroes castillopucheanos de las novelas del grupo “Hércula” son “Teseos” en busca de su reino perdido, de la infancia olvidada pero sentida. “Teseos” que matan las circunstancias externas que los han asfixiado: la dependencia de Hércula, sus herencias familiares, sus aprehensiones... Se han convertido en un auténtico “minotauro” interior. Se trata de un monstruo que anula a los protagonistas de sus narraciones hasta que toman conciencia de su racionalidad y esta se convierte en la espada con la que lucharán contra aquel una vez que inician el viaje interior. Matan la fuerza de este dominio enfrentándose a él, tomando determinaciones. Vencen y matan a sus dominios irracionales, sus miedos y enfermedades, sus lutos, sus pecados, sus ganas de venganza, sus codicias, sus religiosidades baratas... y todo para resurgir en estos protagonistas unos nuevos seres renovados y racionales con un halo de esperanza religiosa... Resurgen con la ayuda de la inteligencia, con la ayuda de la escritura, con ayuda de Ariadna. La escritura representa el hilo de Ariadna para estos protagonistas. Es el símbolo del lazo que une aquello que vincula nuestro pasado con nuestro presente, al Hombre exterior con el Hombre interior, lo eterno con lo pasajero. Es la riqueza de la experiencia. Ariadna es quien otorga la conciencia para recordar y aprender.

Al igual que Teseo, nuestros protagonistas no solo vencerán al Minotauro sino también al laberinto y, para ello, la conciencia, representada en Ariadna, entrega las herramientas necesarias: el puñal para dar muerte al Minotauro y el ovillo de hilo para salir del laberinto y regresar. Este regreso se constata en un renacer del ser humano o en el “despertar” por el que el nuevo ser humano desarrolla distintos estados de conciencia superiores que le permiten integrarse plenamente en el universo. Este renacer o despertar no es más que un autoconocimiento, una autoformación de estos protagonistas que entran en contacto directo con su propio existir y, por lo tanto, con el sufrimiento. Es posible liberarse de este por medio de la libertad esencial de todo ser humano de superarse a sí mismo a través del autoconocimiento.

Jorge Luis Borges reflexiona sobre este mito en un cuento, *La casa de Asterión*, en el que le da voz propia al Minotauro y describe su irracionalidad con diversos atributos: la falta de conciencia, la soberbia de la ignorancia o la prepotencia de un príncipe. Asterión es el nombre propio del Minotauro, monstruo que como tal desconoce su condición de monstruo. El temor no es infundido por él sino por los demás, que son distintos. La soberbia impide asemejarse a los otros. Vanidosamente, hijo de una reina, se considera capaz de haber creado el mundo y haberse olvidado de ello. La muerte es una especie de liberación, él redime a los otros. Teseo le redime. Y los protagonistas de Castillo-Puche redimen a sus “minotauros” integrándolos en sí mismos, anulando su irracionalidad. Estos “minotauros” irracionales, al fin y al cabo, son los redentores de cada uno de los personajes de Castillo-Puche.

3.2.2.- “Trilogía de Hécula”: el adulto que se enfrenta a su realidad.

Castillo-Puche no concibió la escritura de *Cmh* (1954), *Ev* (1956) e *Hp* (1957) como novelas integrantes de ninguna trilogía. Es más, en contraste con la escritura de otras novelas suyas posteriores que sí fueron concebidas como una trilogía (“El Cíngulo”, *TL*, *BHA*) el protagonista de esta “Trilogía de Hécula” no tiene continuidad en ninguna de las novelas que la constituyen y la temática difiere de unas narraciones a otras, aunque el fondo persiste. Ese fondo es Hécula, el espacio narrativo donde sucede cada una de las acciones además de constituirse en “personaje caracterizador” del resto de los personajes y, por supuesto, de los protagonistas. Por ello, el peso de Hécula ha marcado mi clasificación de los dos grandes grupos novelísticos de Castillo-Puche, como ya ha quedado expuesto con anterioridad. Ahora bien, Belmonte Serrano prologa una edición en 2002 que lleva a cabo la Editora Regional de Murcia en la que aparecen estas tres novelas bajo el epígrafe de “Trilogía de Hécula” apoyándose en el argumento de que “todas ellas conforman una unidad. De ahí que, con toda propiedad, podamos hablar de un *ciclo de Hécula* y agruparlas, con absoluta legitimidad, en una trilogía” (7). Continúa Belmonte Serrano explicando la opción de agrupar en una trilogía estas tres novelas, y para ello se apoya en el breve espacio temporal que media entre ellas (1954, 1956 y 1957) lo que hace que:

Entre esas tres obras exista una profunda vinculación que anime a su autor y buena parte de los críticos y estudiosos de la obra de Castillo-Puche a agruparlas en la llamada Trilogía de Hécula. Un ciclo que no acabaría aquí, que sigue obsesionando a su autor, de manera que se prolongaría en el tiempo con la aparición, años después, de su Trilogía de la Liberación (...), *El perro loco* (...) y *El pequeño mundo de Pasculico* (9).

Con lo cual, estas tres primeras novelas, que no son las primeras, porque entre ellas se publicaron *ME* y *Sc*, forman una trilogía porque es el espacio narrativo de Hécula el que las determina, el que caracteriza a los protagonistas y los empuja, no de forma sutil, sino de forma brusca, a salir. Pero no solo salir de Hécula como lugar donde se habita, sino a salir del mismo ensimismamiento en el que los protagonistas han estado sumidos y a buscar una resolución a sus propios conflictos, siendo conscientes de ellos, iniciando sus propios viajes interiores, zambulléndose de manera vertiginosa en sus propios laberintos para librar y tratar de ganarles la batalla a sus propios monstruos y así conseguir ese “vellocino de oro”, ese tesoro que es “autoconocerse”. Así pues, estas tres novelas no solo constituyen esta primera trilogía castillopucheana, sino que también inauguran de forma oficial el ciclo de las “novelas Hécula” (novelas-centro).

Realmente, estas tres novelas, escritas en un corto espacio temporal (1954/57), son las de un joven escritor marcado por las huellas del lugar donde transcurrió su infancia y por los acontecimientos allí acaecidos. Por encima de todos ellos la muerte planea en la percepción vital de este joven escritor, que inicia también su viaje hacia ella por medio de la escritura. Un viaje que todo ser humano inicia, unas veces de manera consciente y otras, totalmente inconsciente. Castillo-Puche es consciente y muestra voluntad en su escritura, sabe que el destino final de cada individuo es la muerte, pero esta puede tener un mensaje escondido, que no es otro que buscar el propio conocimiento. Así pues, sus primeros protagonistas novelescos, detrás de los cuales se esconde Castillo-Puche, están abocados a la muerte: Julio, de *Cmh* huye de Hécula, donde ha muerto su familia, creyendo que le persigue la misma enfermedad (tuberculosis) que ha matado a los suyos; sin embargo, esta huida hacia otro lugar más impersonal (Madrid) le conducirá a una muerte absurda. Luis, de *Ev*, será el ansiado héroe que reclama la sociedad heculana sedienta de muerte vengativa; sin embargo, Luis realiza ese viaje de retorno a casa

(Hécúla) para matar, pero su interior le incita a perdonar y, por lo tanto, inicia otro viaje de ida, de huida nuevamente de Hécúla para volver a manejar las armas, ¿acaso para morir? Y por último, *Hp* es la gran novela de la muerte: la acción arranca con la muerte de don Roque y su testamento y su dinero. Sus herederos, ávidos de dinero irán cada uno de ellos encontrando si no la muerte, un final tremendamente trágico, cuyo detonante ha sido la sed de dinero.

Esta peculiaridad adscrita a Hécúla la he analizado en el capítulo 3.º de la parte I. Por otro lado, en la edición crítica de *Cmh* (1995), Cecilia Belchí y María Martínez del Portal también establecen esta identificación y lanzan la siguiente pregunta: “¿Hécúla es así porque está vista a través de seres acongojados por la muerte, o por el contrario, es Hécúla la que impone a los suyos ese culto por lo macabro?” (20). Por ejemplo, al protagonista le asalta esta duda: “A lo mejor Hécúla no es como yo la veo, ¿será acaso que yo todo lo veo negro, que mis muertos se han interpuesto en mi retina como una moscarda en la herida de un niño? ¿Cómo será Hécúla para los demás?” (21).

Por lo tanto, estas dudas que asaltan a los protagonistas los sitúan en un plano de la realidad que tratan de auscultar para entenderla. Fundamentalmente los empujan a afrontar otra realidad más allá: adentrarse en su propio interior e ir salvando los recovecos de sus propios laberintos, donde tienen que enfrentarse a monstruos y situaciones difíciles. Las circunstancias exteriores los coaccionan hasta el extremo de que inician su propio éxodo hacia una tierra prometida, hacia su autoconocimiento. El héroe castillopucheano de estas novelas es un “Teseo” porque, como él, representa la liberación de la animalidad, la conquista de la condición verdaderamente humana de un hombre dotado de conciencia y de lucidez.

Pero a veces, la voluntad humana se ve impelida por la coacción de las circunstancias. La iluminación de estos protagonistas o “Teseos” chocará de frente con la animalidad del Minotauro representado en todas estas circunstancias exteriores: herencias familiares como la enfermedad, la venganza o el dinero y herencias que vienen conformadas por Hécúla, que ha impregnado de sabor amargo la vida de estos héroes castillopucheanos. Solamente mirándola desde el interior de su propio laberinto la podrán vencer. Es decir, todas las irrationalidades que hacen del hombre un animal serán vencidas a través del reconocimiento y a través de su racionalidad. La escritura será el cauce por el que se adentren en el laberinto interior para llegar a encontrarse cara a cara con el Monstruo. Una vez muerto resurgirá y renacerá el nuevo ser que recorrerá el camino de vuelta siguiendo el hilo de oro de Ariadna. Un nuevo héroe que tendrá siempre en el horizonte a “la muerte”.

3.2.2.1 Con la muerte al hombro (1954). (*Ferry de octubre a Gabriola*, Malcolm Lowry.)

Esta novela sufrió la censura de su momento histórico, un tema que trato en “El sentir vital de un hombre” (apéndice I). De igual manera, la publicación de la obra provocó un torrente de artículos en numerosos periódicos en los que se alababan las dotes literarias tanto de la novela como del autor. Estas alusiones las recogieron en el estudio preliminar que efectuaron Cecilia Belchí Arévalo y María Martínez del Portal (1995: 12-13) en la edición crítica de homenaje. Aunque más adelante sí recogen algunos artículos que no eran tan benevolentes con nuestro escritor (15), sin embargo, no aparece la crítica negativa que destila Eusebio García Luengo y que incluyo en el apéndice III (1).

Esta novela es el trabajo de un joven escritor que se está haciendo a sí mismo y, por ello, a pesar de constituir los inicios creativos literarios de Castillo-Puche, está dotada de una fuerza excelente y de un desgarró que duele. A propósito de *Cmh*, Hemingway afirmó: “No sabía yo que se escribiera ahora en España con esta fuerza y esta espontaneidad” (Castillo-Puche, 1968: 11-12). Este comentario avaló la presentación en público de un joven escritor y también originó la amistad con el internacionalmente conocido escritor americano.

Esta primera novela es la historia de una obsesión y ¿por qué no?, es también la historia de una herencia familiar: una supuesta enfermedad que irremediablemente concluirá en la muerte. Por lo tanto, esta obsesión es la consecuencia de la herencia familiar recibida por Julio. Contribuye a modelar su carácter y a abocarlo a una huida de Hécúla hacia otro lugar totalmente impersonal, como es la ciudad de Madrid, en la cual puede sentir y palpar sus verdaderos miedos, como la inseguridad, la angustia, la soledad y el pesimismo, sin sentirse escapatate de sus conciudadanos heculanos, que gozan con la presencia macabra del sufrimiento, la enfermedad y la muerte. Sin embargo, en este viaje de huida y a través de la escritura, Julio iniciará ahora un viaje interior de retorno a su Hécúla, de vuelta a sus orígenes e inicios. En este plano es donde muestra esa similitud con una novela que contextual y temporalmente se encuentra muy distante, como es *FoG*, de Malcolm Lowry, en la que también el protagonista inicia su propio éxodo hacia una tierra prometida, hacia su autoconocimiento. Estos dos héroes, el castillopucheano y el de Lowry, son unos “Teseos” porque, tanto uno como otro representan la liberación de la animalidad, la conquista de la condición verdaderamente humana de un hombre dotado de conciencia y de lucidez.

Formalmente, la estructura de *Cmh* se ajusta al recurso narrativo del “manuscrito encontrado”, recurso tan cervantino que condiciona que esta narración presente una estructura tripartita, en la que la primera y la tercera partes se caracterizan por la presencia del destinatario, que no es otro que José Luis Castillo-Puche. La primera parte es una carta dirigida al destinatario Castillo-Puche, a la que acompañan dos libretas de Julio, el protagonista; y la tercera es una aclaración del propio destinatario, del propio Castillo-Puche. Es interesante este juego ficticio en el que destinatario y autor coinciden creando así un conflicto intencionado entre autor y personaje. Pero este personaje-autor es también lector, sobre todo en la primera parte, que es una carta destinada a él; por lo tanto, autor-personaje-lector es una instancia que se unifica en una sola figura narrativa, que es la que realiza la primera lectura de las memorias de Julio. Estas memorias dan forma a la segunda parte, la más extensa y la que presenta la auténtica trama narrativa conformada en once capítulos. E incluso, en la tercera parte, “Aclaración del destinatario”, este destinatario que es José Luis Castillo-Puche vuelve a enredar el juego ficticio y metaliterario apelando ahora al “lector” e introduciendo más ambigüedad ante el discurso artístico, si cabe, cuando al final atestigua: “este cúmulo de pesadumbres, que el lector acaba de conocer fragmentariamente, fueron seguramente escritas con sinceridad y no por hacer literatura tremendista. Es indudable, y muy lógico, que él (Julio) sintiera la necesidad de librarse de tanta truculencia” (272). Vemos que se ponen en evidencia las funciones del acto mismo de crear: si lo que acabamos de leer es verdadera literatura o son retazos de una vida real, ¿dónde queda el límite? Incluso, me atrevería a decir que el José Luis Castillo-Puche, de carne y hueso, de oficio escritor, lanza a los críticos y estudiosos de entonces y de ahora los primeros y los grandes interrogantes del discurso y la creación literaria: de dónde parte, a dónde se dirige y por qué se hace. Y donde también señala, con verdadero acierto, al acto mismo de la lectura como proceso que modela el conocimiento de lo externo, de los demás y de sí mismo; nuevamente José Luis Castillo-Puche se lee a sí mismo:

Después de leída la carta, mi enorme curiosidad me llevó a desenvolver las dos libretas. Estuve leyendo casi toda la tarde. (...) Pero siempre acababa volviendo a la lectura. Al principio, me pareció todo muy confuso y disparatado. Siempre me había parecido que Julio era un poco raro. Pero ni por asomo le podía suponer dotado de tan atormentadora y profunda conciencia de su destino (267).

Por lo tanto, es el propio Castillo-Puche quien se lee a sí mismo: primero con el juego ficcional de ser él mismo el destinatario de las memorias de Julio y, en segundo lugar, como lector de su propia obra; sin olvidar que previamente ha sido el creador de dicha obra y, como tal, ente físico que ha acompañado a su protagonista por ese viaje interior que los dos han emprendido por medio de la escritura.

Julio le habla a Castillo-Puche y Julio es el protagonista creado por él. En última instancia es el propio autor el que se habla a sí mismo. Podríamos decir que Julio viene a ser un álter ego del escritor yeclano a través de una técnica narrativa, que en otras novelas se mostrará en el uso de la segunda persona. Julio es el primer protagonista castillopucheano que se despidе “de sí mismo” para morir, porque sabe o intuye que morirá, pero también sabe que vivirá y renacerá como material narrativo:

Adiós, amigo. Me despido de ti. (...) Estoy acobardado y, más que acobardado, terriblemente cansado y exhausto. Fingir heroísmo o ponerse a chorrear lástimas sería más estúpido que decir simplemente. “Son cosas de las guerras; son los residuos de las batallas que se ganan y se pierden. O es la Naturaleza loca que salta o se posa donde quiere” (28).

De ahí este juego metaliterario, concretamente metanovelístico de la misma creación narrativa: “Sé que te hubiera gustado escribir una novela; aquí tienes (dos libretas que le hace llegar) material del primera mano” (28). Incluso, Castillo-Puche pone sobre la mesa el gran dilema de la creación literaria, el juego ambiguo entre la realidad y la ficción: “Por inverosímil que te parezca, todo lo que relato aquí es verdad, como también lo es que muchas de estas páginas se pueden decir que están escritas pensando en ti. Por eso te ofrezco la realidad monda y lironda de mi vida” (27).

La segunda parte, núcleo de la obra, es la que ofrece la trama narrativa. En un primer momento se inicia en forma de diario correspondiente a dos días, 14 y 15 de septiembre de 1943, en los que Julio vuelve a hacer otra reflexión metaliteraria sobre los beneficios de la escritura. Esta reflexión engloba al propio escritor ante el gran problema o asunto (u ovillo familiar, como lo denomina el protagonista) del inevitable paso del tiempo y por lo tanto de la muerte: “y sigo contemplando el paso inhumano del tiempo. (...) Mi única defensa va a ser escribir, no sé si para los demás o para mí mismo. Pero escribirlo todo” (31). Incluso reflexiona sobre el mismo proceso, que compara con la caída por una pendiente en la página 32. Inevitablemente, el acto mismo de escribir le lleva al origen y comienzo de todo, como recoge en el segundo día, 15 de septiembre. Y este origen o comienzo de su miedo, de su trauma, no es otro que Hécuba. Solo mirándola de frente y desde la distancia de los años podrá superar y vencer, es decir, se podrá autoconocer: “Se impone saltar de una vez el muro altísimo de la presente angustia para buscar en su mismo tronco la savia dañina de donde dimana el bronco turbión de mi inútil, absurdo y arrebatado existir” (33).

Más tarde, el narrador o autor o protagonista-narrador se decantará por la forma en capítulos temáticos. Once capítulos en total que cuentan la historia de la vida del protagonista, a modo de confesión y cada uno de ellos supeditado a un título que viene marcando la temática de

la narración, que discurre siguiendo un orden temático y no cronológico. Por ello, tiempo y espacio se van superponiendo a medida que avanzan estos capítulos: 1: Mi pueblo; 2: La muerte de mi padre; 3: Aparece Elvira; 4: El doctor Val y los míos; 5: La guerra; 6: Y sigo viviendo; 7: El final de la guerra; 8: De nuevo el doctor Val; 9: Otra vez mi pueblo; 10: Contaré lo de mi madre; 11: Mientras llega la policía. Once capítulos que han tenido un tiempo de creación con su función catártica y su tiempo de lectura dentro de la misma ficción. El propio acto de escribir por parte de Julio, protagonista y narrador, cumple una función catártica que es la de curarle esa angustia ante la supuesta inmediata muerte. Si pasamos esta función al emisor Castillo-Puche podemos decir que cumple también en él la misma función catártica de curarle ese miedo que todo ser humano percibe y que le provoca antes o después el hecho de morir. Pero más aún, en nosotros, lectores del siglo XXI, esta escritura sigue teniendo una función catártica, pues nos cura del mismo sentir a través de las sensaciones de entes de ficción. Una función catártica que es autoconocimiento, al sabernos endebles y destinatarios de la muerte: “Escribir me distrae, me rinde, me cansa; en cierto modo, me mata la inquietud y la vehemencia” (101).

“Una novela es el compromiso particular de un hombre con su tiempo, y la forma de la novela es la expresión de este compromiso” (Buckley, 1973: 15). Esta aseveración es la que ratifica lo que he tratado de demostrar en el capítulo 2.º de la parte I y así lo entiende Castillo-Puche al manipular esos dos cuadernos que el azar ha puesto en sus manos. Bastará comparar la diferente extensión de los once capítulos que componen la novela para entender qué líneas soportan el peso de la narración. Siempre los recuerdos del pueblo y de la infancia son los protagonistas. El personaje apenas progresa, con lo que se nos entrega hecho desde un principio. Y es que la novela se escribe desde el final:

No hay más remedio que comenzar por el principio. Forzosamente tengo que remontarme a aquellos años en que empezó a enredarse el trágico ovillo familiar. Se impone saltar de una vez el muro altísimo de la presente angustia para buscar en su mismo tronco la savia dañina de donde dimana el bronco turbión de mi inútil, absurdo y arrebatado existir (33).

Se constituye como la defensa de una vida, se trata de justificar su inutilidad en ese presunto juicio a la historia de España. Así, se dice: “Mi única defensa va a ser escribir, no sé si para los demás o para mí mismo. Pero escribir todo” (31).

Seguirá tratando de comprender las causas de esa enfermedad terrible: “Yo pienso con todo que quizá hay muchas vidas fuera de su lugar, desplazadas de su sitio, quizá la felicidad, si existe, no es más que un problema de ubicación” (75). Se trata de un alma enferma. Habrá de averiguar cuál es la causa de esa enfermedad: ¿se debe a la herencia? Si es así, tendría un valor emblemático, simbólico. Julio tendría la enfermedad de todos. De ahí que no sirva para nada el médico: “No hay médico, pues, que valga. Ni oír quiero la palabra del médico. Aunque pudiera sacarme por docenas placas perfectísimas en que los barros de mis vértebras pudieran contarse como la empalizada de un jardín. Yo sé mejor que nadie en qué jaula de huesos está encerrada mi alma y la conozco enferma” (80).

Julio, único superviviente de su familia, que ha resistido a la guerra, ahora tiene que orientarse. Para ello se encierra en una habitación de un último piso, abierto a todos los vientos, a modo de torreón, y decide escribir para ordenar así sus pensamientos al mismo tiempo que calma su inquietud y su vehemencia. De ese modo, sin saberlo, irá asumiendo su pasado y, aceptándose, podrá ofrecer un nuevo camino a su vida encontrándose lejos de la terrible

atracción de la muerte que representa el pueblo. La muerte no es otra cosa que la memoria anclada en la inacción; de ahí ese extraño paisaje con ahorcados que suele dibujarse.

María Zambrano (1995: 37) dice que la confesión resulta de la “desesperación de sí mismo, huida de sí en espera de hallarse. Desesperación por sentirse obscuro e incompleto y afán de encontrar la unidad.” Esta unidad la va a encontrar el protagonista en la muerte, no la que él ha esperado por su enfermedad, la falsa memoria, sino por la otra realidad, también desviada de los otros, del hermano de Elvira.

Con este final, Julio vence de nuevo al pueblo, pues muerte y entierro serán hurtados a su historia, pero no a su memoria profunda. Creo que este es el tema de la novela: ahondar en los hombres para dar con los datos con que se amasan los pueblos, para descubrir, a través de su intrahistoria, la verdad de su esencia.

También la guerra civil española (que marca la onomástica del protagonista, que se llama Julio, mes en el que tuvo comienzo la guerra civil española) exhala ese ambiente de violencia, barbarie y muerte. En la edición comentada de 1995, Cecilia Belchí y María Martínez así lo recogen:

La circunstancia histórica –guerra civil española– que sirve de enclave a la mayor parte de las memorias de Julio no puede contribuir a paliar lo negativo de su estimativa⁷⁰. El clima de violencia del *antes, durante y después* de la contienda contribuye a ennegrecer lo ennegrecido. Por solo citar unos cuantos hechos: de niño, y tras la quema de iglesias e imágenes, que tanto conmociona a su madre, ve morir desangrado al escolapio padre Sergio; de adolescente, en un clima de barbarie, presencia la mutilación del cadáver de un sacerdote murciano; en los primeros años de juventud, y ya en el frente, los muertos los cuenta a cientos –bombardeo de la estación de Játiva–. El mismo Julio cuando regresa del frente se ve obligado a matar a un miliciano –muerte que le estropea “la alegría de la victoria”– y, por si fuera poco, los suyos lo someten al vejatorio trago de ricino. Pese a lo indicado, la posguerra está más atada al drama familiar (25).

Sin embargo, la violencia y la tortura se convierten en espectáculo en Hécula, donde los heculanos gozan y participan si nos fijamos en el cuadro naturalista de la muerte que le procuran al cura en la página 177. La enfermedad y la muerte, según Belchí y Martínez del Portal (1995), son consecuencia de la propia guerra civil. Una enfermedad como la tuberculosis, tan frecuente en la época de posguerra, se va llevando a cada uno de los miembros de la familia de Julio, hasta que arrastra a su madre Laureana, que en todo momento era el emblema de la salud y la luz en ese ambiente asfixiante heculano: “Mi madre sí que era la salud, los colores sanos y el optimismo personificados” (84). Esta última muerte es la que provoca la huida de Julio de Hécula hacia otra ciudad, hacia Madrid, en la que, desde la distancia temporal y espacial, el propio Julio inicia su viaje a través de su laberinto hacia sus comienzos y hacia Hécula, hacia su paraíso. Hécula, cuyo aire lo ha modelado, se le presenta ahora con toda su desnudez, y en este viaje de retorno la Hécula femenina lo acoge como madre y facilita su autoconocimiento. El retorno del hijo, el “Teseo” que se reencuentra con su historia.

El motivo de la huida de Julio es poder morir en soledad, fuera del espectáculo colectivo que supone la muerte en Hécula y que no lo ha consentido tampoco con la muerte de su madre, puesto que la enterró bajo una encina. Por lo tanto, si la encina es el árbol de la vida está totalmente justificado el viaje a través de la escritura, a través de los caminos laberínticos

⁷⁰ En numerosos artículos y entrevistas Castillo-Puche ha hablado sobre la guerra civil española y cómo le afectó.

interiores de Julio que le conducen a Hécuba, pues ahí está su propio paraíso: su infancia, su adolescencia y su madre. Se trata de una huida física de su lugar de origen pero, por otro lado, Julio inicia un viaje de retorno a su paraíso, donde aún pervive su madre.

Madrid es la ciudad ligada a Elvira, personaje femenino que dentro del mundo angustiado de Julio ofrece un remanso de sosiego: “Elvira iba creando en los impulsos desbaratados de mi apatía una increíble exigencia de paz” (218). El contraste de Madrid con Hécuba es notable: la ciudad es reflejo de la mentalidad abierta, tolerante. Por lo tanto este será también uno de los grandes temas castillopucheano: el eterno enfrentamiento entre ciudad y campo, perceptible en novelas como *Hp*, *Ob*, *TL*, *EpmP*... La presentación de Madrid está, fundamentalmente, focalizada en la persona del narrador, lo que redundará en la abundancia de impresiones subjetivas: “Madrid me parece un sitio excelente para despedirme de la vida” (78). A esta presentación de sensaciones la sigue una serie de referencias de carácter histórico, como las indicaciones sobre las estrecheces de la posguerra. En efecto, la vida madrileña del narrador y sus conocidos está marcada por la precariedad, pero en contraste hay un ensalzamiento de la ciudad, como puede verse en esta descripción: “Bajé a la Gran Vía. Estaba lloviendo y la tarde se oscurecía precipitadamente. Por encima de la torre del “Hotel Capitol” se quemaban las últimas retamas del crepúsculo. Es maravilloso este otoño de Madrid” (101); e incluso, descripciones líricas como la siguiente:

Madrid, en estas noches nubladas de otoño, adquiere unas tonalidades de ciudad de ensueño. Las luces de las farolas se nimbán de un polvillo de oro y los letreros luminosos son como ristas de mazorcas fantásticas que cuelgan de balcones y tejados. Mientras el cielo se inmoviliza, las calles se convierten en canalillos de verdosas corrientes navegables. ¡Cuántas veces en estas fantásticas noches he llegado a dar quince o veinte vueltas enteras a la Gran Vía! (105).

La idea de la muerte llega más por imagen que por idea y, sobre todo, por el miedo a lo desconocido que ella entraña, igual que en Miró: “La muerte, lo que ella nos oculta, el dolorido amor a nuestra personalidad, hambre de nosotros, de ser siempre nosotros, seguirá torturándonos en todos los tiempos” (*Glosas*, 52). La idea presentida de la muerte y el miedo persiguen a Julio. Por otro lado, cuando algún protagonista mironiano presiente la muerte, lo hace de la siguiente forma (don Diego): “se vio reventado, llenando un féretro gigantesco, puesto en su tumba entre un ataúd blanco, afilado, y otro negro, largo y estrecho” (Miró, 1969: 166). Así, reventado, acabó el padre de Julio cuando era conducido a la sepultura, en contraste con la muerte de su madre, muerte velada y protegida por Julio, separándola de las miradas de los heculanos.

En definitiva, el título con el que Castillo-Puche bautiza su novela *Con la muerte al hombro* es la tarjeta de presentación, el portal que invita a entrar según las expectativas de cada lector. Contiene una orientación clara y simbólica de lo que nos encontraremos tras la lectura con esta alusión directa a la muerte y a la idea de cargar con ella, que Julio siente como una carga pesada y exhibicionista, que sirve de ensimismamiento al resto de los heculanos y anula al propio individuo por dos cauces: por un lado, la muerte aliena a todos los individuos, aunque ante este final inexorable hay seres humanos que pretenden encontrar su libertad viviendo o muriendo en soledad e intimidad. Por otro lado, esta “muerte” que lleva al hombro Julio, ¿no la podemos hacer extensible a la muerte que la mayoría de los hombres de la posguerra española llevaban a sus hombros tras una guerra civil cruel y violenta? Hombres de un momento histórico en el que la muerte se colaba por las rendijas de sus almas y por las rendijas de sus puertas. ¿No es una autorreflexión de culpabilidad o de cargo de conciencia? Curiosamente, en el desarrollo

de la novela esta reflexión se hace por medio de la escritura. Este proceso de escribir no es otro que morir para volver a nacer, a revivir. La búsqueda del “autoconocimiento” es un proceso hacia la muerte de uno mismo para renacer, para volver a la vida sin carga pesada.

Aunque la palabra “sangre” no queda recogida en el título, sí está emparentada con la muerte, con la sangre roja de los muertos en plena guerra o batalla, con la sangre roja provocada por enfermedades heredadas de las guerras, como la tuberculosis: la vida es esa sangre roja, anuncio de la muerte. Estas alusiones me llevan a un poema de Blas de Otero (1951), coetáneo de Castillo-Puche:

Digo vivir

Porque vivir se ha puesto al rojo vivo.
(Siempre la sangre, oh dios, fue colorada.)
Digo vivir, vivir como si nada
hubiese de quedar de lo que escribo.
Porque escribir es viento fugitivo,
y publicar, columna arrinconada.
Digo vivir, vivir a pulso; airada-
mente morir, citar desde el estribo.

Vuelvo a la vida con mi muerte al hombro,

abominando cuanto he escrito: escombros
del hombre aquel que fui cuando callaba.
Ahora vuelvo a mi ser, torno a mi obra
más inmortal: aquella fiesta brava
del vivir y el morir. Lo demás sobra.

Incluso la alusión a “cargar” con la “muerte” al “hombro” nos remite directamente a la imagen cristiana de Jesús cargando con su cruz, con su muerte, durante la pasión, en la que los soldados colocaron con gran esfuerzo sobre el hombro derecho la carga pesada de la Cruz, con mucho dolor para Jesús. De la misma manera, lo que se narra en esta novela es la pasión de Julio hacia la muerte, pero aunque conduzca a una muerte física como la sufrida por Jesús, desde el punto de vista de la religión cristiana, Julio también renacerá (resucitará como Jesús) por medio del proceso de la escritura. Esta es el canal a través del cual irá muriendo e irá renaciendo a otra vida, a su propio autoconocimiento, y desde el plano del escritor Castillo-Puche, igualmente renacerá y continuará perviviendo en el tiempo en cada una de las lecturas que se hagan de la novela e, igualmente, Castillo-Puche habrá renacido a su propio autoconocimiento.

Compararé esta novela con *FoG* (1970) de Malcolm Lowry (1909-1957). Es curioso notar que esta novela fue la última del autor inglés e incluso fue publicada póstumamente. Sin embargo, *Cmh* fue la primera que se publicó de Castillo-Puche. Por otro lado, ambas novelas forman parte de una trilogía, la castillopucheana no porque una novela tenga una continuidad sobre la anterior sino porque Hécula lo envuelve todo y la de Lowry, forma trilogía con *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo* y *Escúchanos oh señor desde el cielo de tu morada*. La mencionada novela se hizo con una *princeps* o cuento, *Erydanus*.

Ambos autores, hijos del siglo XX, han sido marcados por “impactos” distintos, usando términos castillopucheanos. Los de Castillo-Puche ya se han analizado y los de Lowry, de manera muy sucinta, fueron: el océano, la literatura y la experiencia del alcohol, que se

convierten de una forma desmesurada y salvaje en las esferas sobre las que girará su vida, consiguiendo borrar los límites existentes entre las tres y provocando que la conciencia delirante y catastrófica de sus personajes acabe por atraparlo. El fuerte dominio que ejerce la ficción produce un desdoblamiento compulsivo de su personalidad que le hace ver la realidad exterior como un alfabeto de signos ocultos, un lenguaje cifrado que conduce a un nivel superior. Sin embargo, sí comparten ambos escritores la afición por el viaje, como búsqueda de algo más allá, otra interpretación de la vida, y en definitiva, el deseado conocimiento de sí mismos.

Si en la narrativa de Castillo-Puche es Hécuba ese “paraíso perdido”, lugar idealizado en el que entran fuerzas antagónicas a combatir en la batalla del autoconocimiento, en la obra de Lowry será Erídano. Como apunte biográfico, que sirvió de soporte para la creación de esta obra, que en sus orígenes pretendía ser un cuento, anoto que después de conocer a Margarie Bonner, con la que se casará, decidirán emprender el camino hacia Vancouver. Encuentran aquí, en las inmediaciones de Dollarton, una vivienda, una cabaña de pescadores al borde de un río rodeado de un bosque salvaje, un lugar idílico que identifica con la constelación astronómica de *Eridanus*. Lowry comparaba su historia con la de Faetón, el hijo de Hércules, que no pudiendo controlar la carroza que le había dejado su padre, cayó en un río de Italia al que llamó Erídano. Esta historia dio a Lowry una parábola de su propia vida, ya que también él había abandonado un sendero desastroso para ir a dar a orillas de un anchuroso río. De ahí en adelante llamaron a Dollarton su Eridanus, su lugar de descanso después de una vida tormentosa.

Malcolm Lowry inició su propio viaje a través de su laberinto interno y se enfrentó a su propio “minotauro”, a sus propios fantasmas y monstruos. Sin embargo, tratando de poner racionalidad en todo lo que experimentaba, se dejaba arrastrar y fue conducido por ellos. Arruinado físicamente y atrapado por los demonios del *delirium tremens*, le había echado un pulso a la vida y en su viaje por el infierno no había conseguido volver para contarlo sino que había acabado creyéndose y actuando como Geoffrey Firmin, el Cónsul de *Bajo el Volcán*. Sin embargo había sido capaz de contar “algo nuevo sobre el fuego del infierno”. Comparten los dos autores una experiencia vital que les hace adentrarse en los pliegues y meandros de la ficción narrativa.

Elijo esta novela para llevar a cabo el estudio comparativo porque no quiero quedarme en un plano superficial. Me estoy refiriendo a que el narrador-protagonista Julio tiene coetáneos dentro del plano literario del realismo existencial de posguerra como son Cossío, Aguado, Alexis, Pedro de *La gota de mercurio* (1954) de Alejandro Núñez Alonso, *Las últimas horas* (1950) de José Suárez Carreño, *Cuando voy a morir* (1951) de Ricardo Fernández de la Reguera y *La sombra del ciprés es alargada* (1948) de Miguel Delibes. Con estos protagonistas, dentro del panorama español, Julio comparte todo ese pesimismo y soledad que la existencia le depara: “Hay momentos de una indecisión y de una tristeza... La vida, a veces, es como un paredón inmenso y feo, que hay que atravesar y que no interesa ni atrae lo suficiente para hacer el esfuerzo” (155); e incluso las numerosas dudas que continuamente le asaltan y le producen cierta apatía:

Y más que la muerte lo que pone mi espíritu al filo de los vientos más helados es la idea de Dios. (...) Creo que es Dios quien me traspasa los pulsos con sus silencios. No son los microbios ni el temor de la tierra fría. Es mi soledad, una soledad en la que Dios, sin acompañamiento alguno, se pasea por mi alma como un fantasma por su propio castillo. Pero cuando yo diga Dios será Dios (215).

Sin embargo, dando una vuelta más a este sentir, se puede decir que Julio es un protagonista que se enfrenta a esos sentimientos que son la consecuencia de la supuesta enfermedad que padece como herencia familiar. Son también el desencadenante que provoca otro plano y entonces Julio se inmiscuye en su propio laberinto interior para encontrar ese paraíso perdido: la niñez, con lo que tiene que acudir a Hécuba, la denostada Hécuba que le empuja hacia sí mismo.

Cmh de Castillo-Puche comparte muchos elementos con la novela inglesa *FoG* de Lowry. En la novela castillopucheana, Julio realiza y narra su camino hacia la muerte al igual que los protagonistas de esta novela inglesa inician un viaje que parte de su Eridano idealizado hacia Gabriola, ¿hacia la muerte misma? Ya desde las primeras páginas, la novela se sustenta en un viaje físico de sus protagonistas, Etham y su mujer Jacqueline. Pero desde otro plano simbólico, la novela está armada con la estructura de una película que da título al capítulo 3: “Rumbo al otro mundo”, donde sus diálogos resuenan como voces en *off* que marcarán sus destinos mientras los protagonistas se hallan en el inicio de su relación:

...pero, ¿vamos al cielo o al infierno?”, retumbó en el vestíbulo la voz potente de uno de los actores de la película... “Ah”, le respondieron, “si son el mismo sitio, ¿no lo sabías?” ¿Había sido la voz del Inspector, quien al parecer era Dios, que había subido a bordo del barco de los muertos para juzgar a los pasajeros? ¿O era Scrubby el camarero quien hablaba, “el intermediario”, condenado por su suicidio a viajar eternamente en aquel *ferry* espectral entre la tierra y el país invisible? (19).

Se observa una clara alusión al mundo mitológico griego: el cruce de la Laguna Estigia en barca para ir al más allá o al inframundo. Así aparece en la mente de Ethan:

Por la mente de Ethan cruzó por un momento una visión clara del *ferry*, pero, por alguna razón inexplicable y triste, una sombría barca de Caronte que efectuaba su travesía entre las montañas, con el sol brillando en las ventanas del salón; arriba, nubes negras listadas por franjas de sol... Y eternamente en marcha como alguna *ultima Thule* y el arrabal más ínfimo (56).

El capítulo 4 aparece bajo el título de la película de David Wark Griffith, tan sugerente e irónico a la vez, “¿No es maravillosa la vida?”. Esta película la contemplan los recién conocidos y enamorados, Etham y Jacqueline, y servirá de augurio de sus vidas en el futuro. Ellos también serán expulsados de su paraíso tras un incendio, igual que los protagonistas de la película. La visión de esta tiene en Etham el mismo efecto que toda novela de autoconocimiento en el lector:

Y de repente el genio de Griffith comenzaba a transformarlo todo, y de un modo tan profundamente hermoso que Ethan sintió que casi empezaba a cambiar algo dentro de sí. (...) Fue como deducir lo real de lo irreal. Fue como si la luz lunar que caía a través de los árboles de la pantalla, dentro del cine, por la belleza penetrante con que estaba percibida y fotografiada, prestase a la recordada luz lunar del mundo externo un encanto que nunca había poseído para él; más aún, como si diese a la tierra, a la vida misma, otra hermosura posible, una realidad no soñada hasta entonces. La película concluyó con una escena parecida de árboles bañados por la luz de la luna y los amantes acercándose por una larga carretera, cogidos de la mano y mirando las frondas que se arqueaban arriba, y luego solo se veía la larga carretera que se extendía hacia el futuro... (21-22).

Así concluyó la vida, la realidad de estos protagonistas literarios: juntos, contemplando un futuro de sombras bajo el resplandor de la luna. Por lo tanto, la importancia del cine es crucial en el devenir de los destinos de estos dos protagonistas. Así lo intuye Ethan:

(y ah, la enigmática importancia de los cines en nuestra vida, pensó Ethan, como si guardaran relación con el más allá, como si supiéramos, después de haber muerto, que nos conducirían a un cine donde, tan solo para media sorpresa nuestra, volvieran proyectando una película titulada “La ordalía de Ethan Llewelyn”, con Jacqueline Llewelyn) (32-33).

Estas reflexiones de Ethan sobre la importancia del cine en sus vidas se convierten en un intermitente goteo a lo largo de la novela. Se trata de una auténtica metanovela cuando opina sobre las ventajas del cine como influencia en la vida, frente a las desventajas de la novela:

Las películas habían tenido para él más realidad que la vida hasta que descubriera su pequeña casa, pero las novelas no poseían ninguna en absoluto. O casi ninguna. Un novelista expone menos de la vida cuanto más se acerca a lo que él considera que es su propio realismo. No era que no hubiese tramas en la vida, ni que él no pudiera ver una pauta en ella, sino que el hombre estaba constantemente en tránsito, continuamente cambiando. Despertaba siendo budista, era católico durante el desayuno, odiaba la vida al leer el periódico de la mañana, luego era protestante y para cuando llegaba a la biblioteca se había convertido en algo distinto, según le influyeran en este o aquel sentido las cosas que leía u oía en el trayecto (68).

Nuevamente el capítulo 15 es bautizado con el mismo título: “¿No es maravillosa la vida?”. En él asistimos a la confirmación del augurio vaticinado en la propia película, expresado en el capítulo 4. Ahora, el desastre: la destrucción del Paraíso idílico de Erídano, arrasado por las llamas. Pero este incendio de la vivienda no es nuevo en la vida de Ethan, que presenció y vivió el incendio de su casa natal. Por lo tanto, si Julio, de *Cmh*, soportaba la herencia familiar de la enfermedad y la muerte, ahora Ethan soporta la herencia del “incendio”, de la destrucción que le impide alcanzar la felicidad. Incendio que arrasa con todo aquello que proyectamos los individuos en las cosas materiales, en los libros, en los recuerdos familiares que nos dicen quiénes somos:

¡Y sin embargo, cuando uno pensaba en quienes, todos los días, en algún lugar del mundo, perdían, habían perdido y estaban perdiendo mucho más! En esto tampoco había un consuelo sincero. Mucho menos para Ethan, para quien, ahora, al igual que había sentido por un tiempo acerca de la primera casa, no era la pérdida material la que resultaba tan intolerable; no era la pérdida espiritual; no era siquiera el dolor: era aquella sensación de condena, esta vez literal, el tangible e intangible sentimiento de castigo. Sí, era eso, (...) de que había un no sé qué de predestinación en todo el asunto, que contenía una advertencia, cuando no era una amenaza, de que a pesar de sus compensaciones materiales, lo que había ocurrido, aunque no hubiese sido, por las trazas, culpa suya, podría suceder de nuevo, a menos que siguiesen cierta línea de acción, línea que parecían intuir oscuramente, aunque su suerte estuviese ya echada (104).

En tal situación de desarraigo se siente perdido y añora tener “fe en la suerte ciega”, como Jacqueline. Si Julio, de *Cmh*, soporta sobre sus hombros el peso de la herencia familiar de la enfermedad y la muerte e inicia una huida que le llevará a sus propios orígenes, aunque desplazado en el espacio físico, ahora, el protagonista Ethan, de *FoG*, soporta sobre sus hombros la herencia familiar de la condena de cada uno de los incendios de sus casas, de los lugares donde había proyectado sus esperanzas. Lo padece desde la soledad de su individualismo y de la conciencia existencial de ser humano expulsado de su paraíso. Así pues, ante esta situación se refugia en el alcohol, en la ginebra que ha quedado intacta en una botella

tras el incendio y entra en un estado de alucinación delirante donde los límites con la realidad quedan difusos. Volver al comienzo, avanzar yendo hacia atrás, son reflexiones de todo héroe de novela de autoformación y Ethan rescata del imaginario cultural literario⁷¹ la expresión que emplea para reiniciar un camino: “Solo se puede avanzar caminando hacia atrás y luego atravesando de un salto las olas o dejando que te embistan frontalmente. Peligro: que no vean que tienes miedo. (¿Cuántas vidas humanas he salvado?) Mi casa se ha incendiado (108). Tomada de Fitzgerald: “la vida solo tiene sentido yendo hacia atrás, pero hay que vivirla”. Expresión que se convierte en lema de todo héroe de novela de autoformación: llegar al principio en el viaje de introspección para luego devolver el conocimiento a la propia humanidad, nuevamente viviendo. Héroes de novelas de autoconocimiento que se inmiscuyen en sus propios laberintos interiores para convertirse en “Teseos” que vencen al Minotauro y renacen. Viven nuevamente, aunque sea en la muerte misma.

“Fuego, fuego, fuego” es el título del capítulo 19, donde la obsesión de la “condena” es toda una manía, ya perenne. Adquiere tintes existenciales expresados con un juego de oraciones y expresiones cristianas, además de reminiscencias de Kafka. Todo ello en el mundo nocturno:

Como truco que se le había recomendado para conciliar el sueño, recita el Padrenuestro. (...) Al volver a empezar la oración se volvía absurda. En vez de “Padre nuestro que estás en los cielos”, decía sin darse cuenta “Fuego nuestro que estás en el miedo”. Y a raíz de la palabra “miedo” brotaba al instante un miedo real; miedo al día siguiente, (...) miedo a la ordalía del día siguiente, con la gente mirándole con extrañeza por la calle, como si él hubiera sido el responsable de todos los incendios, (...) miedo de que otra noche más se tiñese al cabo con un sentimiento de culpa. Y de los miedos surgían odios frenéticos, odios gigantescos, irracionales y adunativos [*sic*, por alucinativos]: (...) odio a un mundo en que la propia casa se incendiaba sin ningún motivo, odio a sí mismo (...). Para combatir los sufrimientos espirituales del día, y quizá también distraer la atención del ojo ennegrecido, Ethan se había dejado crecer la barba. Así, la angustia diurna quedaba inmersa en otra clase de autoconciencia, la conciencia atroz de la barba. Barba nuestra que estás en la barba mesándote la barba. La barba nuestra de cada día dánosla hoy. Y líbranos de la barba (136-137).

Estos sentimientos son similares a los que proyecta Julio sobre los hecumanos con respecto a la enfermedad y la muerte, que se convierten en parte del espectáculo que los demás contemplan y juzgan.

El capítulo 20 se presenta con el título de otra película, “El judío errante” de J. Temple Thurston. Esta película condicionará la conducta de Ethan y le hará reflexionar sobre la influencia de la realidad cinematográfica en su propia vida o si esta no es más que una proyección de la que ofrece una película:

En un plano subjetivo preguntase Ethan si no sería una experiencia casi universal el enfocar la vida desde el punto de vista de la desesperación, entrar en un cine barato para olvidarse durante una hora de uno mismo y descubrir, ¡oh, ved y contemplad!, que la película de marras puede ser muy bien una especie de proyección simbólica, una fantasmagoría de esa

⁷¹ Me refiero a la frase de Francis Scott Key Fitzgerald (Saint Paul, Minnesota, 24 de septiembre de 1896 - Hollywood, California, 21 de diciembre de 1940), novelista estadounidense de la «época del jazz»: su obra es el reflejo, desde una elevada óptica literaria, de los problemas de la juventud de su país en los años que siguieron a la Primera Guerra Mundial. En sus novelas expresa el desencanto de los privilegiados jóvenes de su generación que arrastraban su lasitud entre el jazz y la ginebra (*A este lado del paraíso*, 1920), en Europa, en la Costa Azul (*Suave es la noche*, 1934), o en el fascinante decorado de las ciudades estadounidenses (*El gran Gatsby*, 1925).

misma vida propia a la que uno abre los ojos cuando está ya a mitad. Película antigua, con unos personajes siniestros y casi inaudibles y una maquinaria chirriante de la que medio se adivina la trama, y una música mala y tristona, con un protagonista, (...) abocado inexorablemente a su destrucción predeterminada cuando eludir la destrucción era lo único que se esperaba, o cuando menos se esperaba que se esperase: en realidad habías creído, sobre todo, que medio la eludías metiéndote en el cine. ¡Y contra una condenación predeterminada como aquella, como contra el propio destino en las pesadillas propias, hay que acabar rebelándose! Aunque, ¿cómo, si la película terminará siempre de la misma forma? (144-145).

Por lo tanto, Ethan es un personaje de ficción modelado por las películas que ha contemplado, y se transforma viendo películas, en definitiva, una obra de arte porque el arte es indispensable en la modelación de cualquier héroe de novela de autoformación. Película situada en el plano opuesto a “¿No es maravillosa la vida?”, puesto que ahora lo que ansía el Errante es la muerte y el ambiente tenebroso, espectral e incierto es el que marcará la proximidad de la llegada al destino, a Gabriola, de los protagonistas Ethan y Jacqueline:

La isla encontrábase ante ellos a la última luz del sol poniente, una franja oscura y erizada de pinos sobre el cielo que se apagaba. No poseía la magnificencia del terreno abundante en arces dorados y rojos, pero sí la magnificencia de las tinieblas y la oscuridad. Y a medida que se aproximaban advirtieron que no parecía haber playa, solo altos y peligrosos acantilados que daban directamente al mar. Detrás de Nainamo, el cielo se volvió de un mortecino rojo de ascuas; las montañas del continente se desdibujaban en el ocaso. Desapareció entonces el último rayo de luz y también Gabriola quedó sumida en la sombra voraz. El viento era cortante, salino, frío (349).

Hay una incursión, por lo tanto, del plano imaginario en la realidad del protagonista; incursión que se acentúa cuando Ethan descubre lo “poco que ha leído”, salvando libros de derecho. Se da cuenta de su ignorancia cuando descubre que no sabe de dónde procede el nombre de Erídano y le entran el temor y la vergüenza de su ignorancia, que pueden contribuir a que pierda a Jacqueline. Inicia así este viaje por medio de la lectura y comienza con *La educación sentimental* de Flaubert:

De modo que Ethan, aprovechándose de una inteligente disposición que permitía el envío de los libros de la Biblioteca Municipal a las zonas rurales, se había puesto a leer intensivamente, aunque no, a causa de la heterogeneidad de la biblioteca, con demasiado método. Bebió lo que pudo de Aristóteles, Dante, Kant, el obispo Berkeley, Spinoza, Michelet. Y lo que ya había leído se esforzó al máximo por revisarlo. Fragmentos de Wilhelm James, Jung, Dostoievsky, cuyos libros se le acumulaban por la noche junto a la cama, se mezclaban en sus sueños con pasajes del *Libro de las Transformaciones*, Keyserling, *Moby Dick*, *Wilhelm Meister* (180).

Es más, tomó como modelo de despertar al adolescente de la novela de Hermann Hesse, *Demian*, cuando se narra el tránsito de la infancia (como paraíso perdido) a la adolescencia del protagonista en las páginas 284-285.

Erídano es el lugar idealizado en el que la pareja había vivido durante dos años como *squatters* (sin pagar impuestos). Es entonces cuando Ethan siente “la orfandad y provisionalidad” (79). Este lugar lo abandonan tras un incendio para ir a Gabriola, cruzando la Laguna Estigia... y encuentran la muerte. Esta sería la alegoría, porque en última instancia, Gabriola se ha convertido en el destino de todo hombre, en el lugar donde habitan las sombras de la muerte, pero mientras llegan adquiere el carácter mítico e idealizado de “Retorno al Paraíso”: “¡Gabriola! ¡Ah, si resultara el lugar adecuado (...), el sitio soñado!” (11) y “Ethan y

Jacqueline, muy juntos, contemplaban Gabriola. (...) Entonces vieron el muelle y siluetas que se movían entre unas cuantas luces que brillaban en el anochecer...” (350). Así como Julio abandona Hécuba hacia Madrid, pero en definitiva inicia un viaje hacia su Hécuba idealizada, Ethan lo inicia hacia su Erídano idealizado nuevamente, ahora en Gabriola, pero ¿qué encuentran?, ¿el más allá? Sin embargo, Ethan toma conciencia de esta casa, de este lugar como propio cuando siente la amenaza de perderlos y juega con la alusión bíblica de Adán y Eva expulsados del Paraíso... (186). Como premonición, encuentran un entierro en la carretera y se sienten obligados a ir detrás de él debido a que no se puede adelantar: “El autobús, fallidos todos sus intentos de adelantar al cortejo fúnebre, gemía como el viento entre las jarcias de un barco” (246).

Erídano no es el lugar idealizado plácidamente, sino que, una vez que los protagonistas están sentados en el autobús que los acercará a Gabriola, es entonces, sobre todo con el viaje introspectivo y reflexivo que efectúa Ethan, cuando descubren que en la cabaña de Erídano se proyectaban muchas de las vivencias subconscientes de la pareja y en el fondo esperaban un cambio, pues, sobre todo Jacqueline, “la odiaba” (207). Sin embargo, el punto culmen de la trama narrativa se encuentra cuando Ethan se autoconoce al darse cuenta de que lo que ve en el exterior no es más que lo que tiene en su interior. Por fin lo descubre ahora en la primera contemplación de Gabriola desde la distancia: “El mar y aquellas montañas prietamente alfombradas de bosque eran el significado de la vida que habían pasado en la pequeña casa de Erídano. En cierto sentido, un sentido que Ethan no habría sabido explicar, no contemplaban el paisaje, sino algo que estaba dentro de ellos” (264). Curiosamente, y ya acercándose a Gabriola, vuelven a resonar las frases que escucharon cuando contemplaron juntos la primera película en el cine: “Rumbo al otro mundo..., pero, ¿vamos al cielo o al infierno? Si son el mismo sitio, ¿no lo sabías?” (268). Todos estaban embarcados en el mismo viaje, hacia Gabriola: “hacia el empalme de los dos infinitos, donde se proseguiría el trayecto, ya se proseguía, hacia lo infinitamente pequeño que ya se expandía antes de pensar en ello siquiera hasta rellenar la luz sin límites del Caos...” (268). Efectivamente, montados ya en el ferry, todo se envuelve de un ambiente tétrico y confuso, rumbo a otro mundo: “Erídano y la cabaña seguían estando aún más cerca, aunque cada vez más lejos” (320). Por fin, el último capítulo, bajo la expresión latina “*Uberrimae Fides*”, de máxima fe, desenmascara el destino último de los protagonistas: Gabriola es el destino último de todo ser humano: la muerte; pero por otro lado, Ethan se ha introducido en su propio laberinto interior.

¿Por qué elige este título Lowry? La explicación la encontramos en el apunte biográfico señalado más arriba. En octubre de 1946, poco antes de que apareciera publicada la primera edición de *Bajo el Volcán*, el matrimonio Lowry abordó una lancha que los llevó a Victoria, en la isla de Vancouver; de ahí se trasladaron en autobús hasta Nanaimo, en donde un pequeño ferry los llevaría a la isla Gabriola. El resultado de ese viaje fue un relato que bosquejaron entre ambos pero juzgaron que la calidad no era la deseada y archivaron la idea. Tampoco les fue posible quedarse a vivir en ese lugar, que era el plan que tanto los entusiasmaba a ambos. Sin embargo, Malcolm Lowry continuó trabajando en la idea y en 1951, desde su casa en Dollarton, le escribió a su agente, Harold Matson: “El *Ferry de octubre a Gabriola*, otra novela, cuyo primer borrador escribimos juntos, no se dio. Ahora he reescrito una versión más extensa que trata sobre el tema del desalojo, el cual se relaciona con un hombre en particular, pero cuyo tema es universal. Creo que es un condenado asunto que puede ser muy interesante”. En 1953, Lowry envió una nueva carta a su agente, en la que le informaba de que su novela seguía creciendo y le había obsesionado y deleitado por meses. Finalmente, en 1957, ya de regreso en

Inglaterra, Lowry comentaba con sus amistades que estaba escribiendo una gran novela de atmósfera triste. En junio de ese mismo año, falleció. Su viuda, Margerie Bonner, trabajó en la publicación póstuma de sus cuentos y poemas, en 1961 y al año siguiente. Tiempo después se dedicó a trabajar en la recuperación y orden de los manuscritos de la novela. En 1964 aparecieron tres capítulos en una revista literaria y fue en 1970 cuando por fin *FoG* quedó concluida y publicada.

La novela está dividida en dos partes. La primera, la propia narración dividida en capítulos temáticos, 37 en total y una Nota de Margarie Lowry en la que aclara la situación que acabo de tratar pero además incide en el motivo de la creación de esta novela, que no viene recogido en el transcurso de la trama narrativa y no es otro que la “huida”, la huida de este protagonista (Ethan) tras una situación decepcionante, huida ahora física de la ciudad a una isla: “cuando practicaba la abogacía en Vancouver, después de que él y Jacqueline abandonaran Niágara del Lago, había defendido a un individuo al que creía inocente y había descubierto más tarde que era culpable de un asesinato tan monstruoso como nauseabundo. La experiencia asustó a Ethan e hizo que abominara de la abogacía; de aquí su huida” (352). Por otro lado, teniendo en cuenta que estamos ante una narración inglesa, contamos con un “Postfacio sobre el texto y la traducción” en el que Antonio-Prometeo Moya hace alusiones a la traducción y a la posible interpretación temática de la obra, de la que destaca:

Aunque el tema del *Ferry* es susceptible de aceptar varios modelos de significación universal, parece reproducir dos sustancialmente: el de la expulsión del Paraíso (el conocimiento del bien y del mal, la pérdida de la inocencia, la sujeción al sufrimiento y la muerte), si bien con tono e implicaciones diferentes de los de –piénsese en el gusto lowryano por el término “ordalía”-, según el esquema de *El viaje del peregrino* de John Bunyan, para ganar el cielo –esto es, recuperarlo- mediante el sacrificio y el amor redentores (357).

Esta interpretación de Antonio-Prometeo nos acerca las dos novelas que estoy tratando en este estudio, en el que el análisis e interpretación de la novela de Lowry no es exhaustivo porque no es motivo de estudio integral en el conjunto de la tesis que presento. Únicamente analizaré los elementos que nos ayudan a entender mejor la obra total de Castillo-Puche: esa expulsión del paraíso, que es Eridano, la cabaña donde viven un par de años los protagonistas lowryanos y de la que son expulsados por culpa de un incendio. Es curioso notar los símbolos religiosos con los que coquetea Lowry teniendo como inspiración la novela *El viaje del peregrino*. Uno de ellos es la tentación que tuvieron de grabar en la puerta de la cabaña la expresión “puerta angosta”: “por la Puerta Angosta de *El viaje del peregrino* que el evangelista enseñaba al Cristiano y que este debía franquear para acceder a la Ciudad Celeste, es decir, al Paraíso” (75).

La novela de Lowry presenta también algunos elementos diferentes a *Cmh*. Así pues, los protagonistas, uno culto y lector, sobre todo de novelas de formación, aunque reconoce que la poesía y el arte “rebasan totalmente mi entendimiento” (27) y casado con Jacqueline, mujer formada culturalmente, maestra en un pueblo, Ontario. Por otro lado Julio, poco preocupado por la lectura, que no tiene oficio y mantiene una relación en Madrid con Elvira, prostituta. Además, Ethan fue ciego (de los ocho a los trece años) y conserva el recuerdo del dolor que le provocaban los niños, como se cuenta en la página 27. Abogado, se ha formado en una ciudad. Igualmente Ethan es un héroe de novela de formación que abandona su lugar de origen, de joven, y se embarca en varios viajes, llenos de obstáculos, como se recoge en la página 30. El tratamiento de la religión es mucho más liberal y abierto, con más conciencia del ser humano, al menos la visión propuesta por Jacqueline: “yo nunca me he afiliado a la religión católica ni a

ninguna otra religión, y papá me aconsejó que nunca entregara mi libertad a otro poder... ni siquiera al suyo” (34-35). Por su lado, Ethan, cuyo oficio es el de abogado, se dedica a repartir justicia; sin embargo no se considera “portador de Dios” sino más bien “intérprete”:

Señor, Señor, quiero ser tu discípulo, pensó Ethan en el autobús. (...) No soy católico y, en mi opinión, uno no puede cambiar la religión en la que ha nacido sin la sensación de que comete un gran error. Me he desecho de los ídolos, excepto quizá del sol y la luna sobre las agujas gemelas de la catedral de Chartres, que, como la esperanza o una resaca, se alzan majestuosamente libres detrás de los campos de rastros (...). No temáis por mi muerte, dijiste, y cuando Te mataron preguntaste a Dios en qué Te he ofendido para que Tú me hayas clavado a un madero. Pero aquí tememos por tu muerte. (...) ¿Qué provecho sacamos, en efecto, de las enseñanzas de Cristo y la iglesia cristiana? ¿Acaso tenemos que decir que el primero solo empieza a recuperar su antigua autoridad cuando la segunda es perseguida? ¿O puede cambiar Dios su propio designio? (93-94).

La novela, además, está salpicada de pasajes y alusiones bíblicas con un tono irónico a veces.

Y si Hécuba era el lugar donde más suicidios se producían con la horca, la madre de Jacqueline morirá así, ahorcándose (38). Con ello, el resto de sus familiares tuvieron que sobrellevar sus culpas al respecto, en concreto el padre de Jacqueline, que se hizo católico (45). A pesar de compartir elementos discordantes estos dos protagonistas, sí hay en ellos una mirada al pasado, a la infancia, a sus padres y a su lugar con la intención de autoconocerse y de entender la realidad presente de cada uno de ellos:

Y, al mirar atrás, le parecía recordar a medias sueños olvidados de aquella época, sueños de culpa en que la soledad de su padre en aquella casa, que él había hecho tan poco por mitigar, se fundía con la soledad de su propia infancia; sueños atroces de desarraigo infantil y travesías nocturnas por el mar, incluso fantasías sobre su propia concepción en la casa, que acontecía ora como una violación horrenda, ora como una acto del más tierno amor; sueños también donde su madre o su abuela parecían suplicarle, amables, propensas al perdón, que reparase algo irreparable que había hecho; sueños que, al despertar siempre con remordimiento, tristeza y desamparo en el alma, y siempre a través de la imagen menguante de una casa, recordaba como si se hubieran referido, sin saber por qué, a su primera vivienda conyugal, y le remontaban de este modo a aquellas ensoñaciones más siniestras (81).

Comparten también la imagen que tenían cada uno de ellos de su madre, totalmente “divinizada”. Por otro lado, en las dos novelas hay una neblina que engloba cada uno de los sentimientos y acciones de estos dos protagonistas: hay una guerra de fondo.

Las numerosas referencias extratextuales que tenemos en *FoG* no las hallamos en *Cmh*: la películas “Cumbres borrascosas” en el capítulo 5; en el 6.º se mencionan dos películas más de D. W. Griffith: “Intolerancia” y “Las dos tormentas”. También se mencionan “El estudiante de Praga”, de Werner Kraus; “Rizar el rizo”; “El judío errante”; el director Orson Welles; “La caída de la casa Usher”. Al igual que alusiones a obras literarias: *Cumbres borrascosas*, *Crimen y castigo* (capítulo 5); Poe, Oscar Wilde; *Demonios en el polvo*; *Diez facultades*, *El cuarto mandamiento* de Booth Tarkington; la obra teatral *Matheson Lang*; *¡Contemplad!*, *Facultades extraordinarias*; *El diario del año de la peste*, Daniel Defoe; Thomas Hardy, Dickens. Así como numerosas referencias culturales y filosóficas, a Schopenhauer... Referencias simbólicas como “el incendio” con el valor de autodestrucción; fenómenos meteorológicos como símbolos de la advertencia divina; los barcos y el mar, símbolos del tránsito por la vida y los elementos

ocultistas; así como el alcohol, símbolos del fruto prohibido, esto es, formas del conocimiento del bien y del mal, para ser “como dioses”. Todas estas referencias no las encontramos en *Cmh*. En la obra castillopucheana, el cura José, en la página 172, se refiere a Jardiel Poncela y a Fernández Florez para prohibir la lectura de sus obras.

Toda la novela, en fin, se enmarca dentro de ese viaje iniciado por la pareja de protagonistas, indudablemente exterior pero irrefrenablemente interior. Viaje interior a través de un laberinto plagado de obstáculos y donde habrá que matar al “minotauro” del miedo con el sufrimiento personal. Ambas novelas son el viaje de huida, pero también el viaje de retorno. El viaje de unos protagonistas bajo los cuales bulle de manera incesante la lava de un volcán que puede estallar y brotar por el cráter, protagonistas “hombres” de origen volcánico que están llenos de cráteres invisibles. Que permanezcan en reposo o no depende de variables que apenas controlamos. Así, Malcolm Lowry tiene otra novela, con el título *Bajo el volcán*, en la que la imagen del volcán simula la del ser humano.

3.2.2.2.- *El vengador*, 1956. (*Hamlet*, William Shakespeare y la tragedia.)

La década en la que tiene lugar la publicación de esta novela castillopucheana está enclavada en la dictadura franquista y por lo tanto la censura con los documentos escritos es bastante férrea. Esta novela sufrió dicha censura, como recojo en el apéndice I: “El sentir vital de un hombre”, en el que aportó dos informes que se refieren al expediente de censura de dicha novela, todavía con el título originario de *La guerra ha terminado*. Curiosamente, en el segundo informe, el redactor bien se equivoca, bien nos hace un guiño a los críticos y estudiosos de la novela de Castillo-Puche, confundiendo Hécuba con Hécuba y su relación con las ansias de venganza. Igualmente se aporta un documento mecanografiado por Castillo-Puche donde relata cómo tuvo que cambiar el título de la novela que hacía alusión al último parte de la guerra civil española, firmado por Francisco Franco el 1 de abril de 1939, día final de la guerra. Es un breve texto muy popular en España, que dice literalmente: “En el día de hoy, cautivo y desarmado el Ejército Rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado. El Generalísimo Franco. Burgos 1.º abril 1939”.

La guerra ha terminado como título de una novela no se permitió en una época todavía de control porque se estaría tomando como mofa o parodia el último parte de guerra. Por ello, Castillo-Puche tuvo que titular su novela *El vengador*, haciendo referencia a su protagonista Luis, que se ve empujado por el ambiente heculano a vengar la muerte de sus familiares. Una venganza que llevaría a cabo sin dificultades, pues Luis pertenece al bando de los vencedores y esto le daría “carta blanca”⁷² para aplicarla, pero que no lleva a cabo. ¿Acaso Castillo-Puche quería hacer el mismo juego interpretativo que ya había hecho su admirado Azorín con su novela *La voluntad*, cuando su protagonista (Antonio Azorín) es el prototipo de héroe de la no-voluntad? Luis reflexiona: “Era algo así como aceptar que no tenía voluntad ni iniciativa” (436). Sin embargo, el protagonista, en apariencia falto de voluntad para llevar a cabo la venganza, sí posee otro atributo. Luis es un personaje redondo y por ello, aunque comienza con ganas de consumir la venganza, paulatinamente se va posicionando en la vertiente del perdón después de haber pasado por episodios de auténtica duda y zozobra sobre su modo de operar. Así, Alicia Portuondo (1979: 209) considera esta obra “la novela del perdón”.

⁷² Título de una novela antibelicista de Lorenzo Silva (2004).

Dentro del todo artístico de Castillo-Puche estamos ante la novela que más rasgos dramáticos y trágicos posee. Efectivamente es una narración donde el peso de la intriga va creciendo desde la primera línea hasta la última. Al mismo tiempo, la intriga se va tensando. Igualmente, Luis es un protagonista dramático, un héroe convertido en antihéroe por no llevar a cabo una gran misión encomendada; pero al mismo tiempo es el que da pie a una segunda acción, que roza las pretensiones del Romanticismo, esa búsqueda de la verdad que le lleva a profanar tumbas y que tiene efectos colaterales cuando quiere averiguar quién hay enterrado en la tumba de los suyos: “Descubrir la clave del misterio: la identidad del difunto que se había colado entre los suyos” (482).

Por otro lado, el tema de la venganza para defender el honor es tema del drama del Romanticismo (que ya lo había sido durante el teatro del Siglo de Oro): “Conmigo entraban en Hécuba la justicia y el honor” (324). Por ejemplo, en *Don Álvaro o la fuerza del sino* los hermanos de doña Leonor invierten su vida en buscar y dar muerte a don Álvaro, causante inoportuno de la muerte del Marqués de Calatrava. Aún más, pretenden y llevan a cabo hasta el extremo esta venganza dando muerte a la propia hermana por ser la causa principal que ha desencadenado una serie de sucesos catastróficos. Sin embargo, aunque es otro contexto y otro concepto del sentido del honor, don Álvaro comparte similitudes con el protagonista de *Ev*, puesto que no quiere entrar a batirse en duelo con don Carlos, no quiere ocasionarle la muerte, aunque acabe produciéndosela y, sin embargo, no le importa matar en “plena batalla” cuando los alemanes entran en Italia, de la misma manera que le sucede a Luis: “La paz había entrado dentro de mí y no me importaba lo más mínimo coger de nuevo las armas” (493).

Siguiendo con este drama español romántico me aventuraría a destacar también una serie de concomitancias, no tanto con *Ev* como con una obra de teatro inédita⁷³ de Castillo-Puche, *Jeringa*⁷⁴ *llegué a la Habana*, ambientada en Perú y escrita en un dialecto de ese país. Curiosamente, el origen de don Álvaro es incierto: peruano enraizado con los indígenas de la zona, por lo tanto un mestizo cuya madre era la heredera última de aquel linaje de los incas y su padre un virrey preocupado por enriquecerse. De ahí que en ocasiones se utilicen expresiones relacionadas con esta jerga: “no me jeringuen” (molestar o enfadar o fastidiar), como cuando el Hermano Melitón reparte la comida entre los pobres y le dicen que prefieren al padre Rafael (don Álvaro): “No me jeringuen con el padre Rafael y tomen las arrebañaduras” (1998: 149), que, curiosamente, Castillo-Puche también pone en boca de alguno de sus personajes.

Nuestro nuevo protagonista no llevará sobre sus hombros el peso de la enfermedad familiar, sino el peso de la “venganza” que clama y aclama Hécuba: “Estaba visto que lo que mi pueblo no podía tolerar era que yo no matara” (399). Luis debe reponer el orden y el honor de su familia matando a los que dieron muerte a sus familiares (madre y hermanos) durante la guerra civil. Esto es lo que exige Hécuba. Al igual que la Hécuba mítica, Hécuba es una figura femenina, majestuosa, de gran linaje que ha venido a menos cuando la guerra y la violencia la han aniquilado y la han saqueado hasta sus propios hijos: “La guerra se había llevado y se llevaría por delante a más de mil heculanos” (483). Así, Hécuba es cuna de civilizaciones antiquísimas, de emperadores y califas, por lo tanto de alto linaje, que es capaz de vengarse cuando se han saltado las normas de cordialidad y respeto. También es una mujer envuelta en

⁷³ Se trata de una obra que encontré en la Fundación de Castillo-Puche de Yecla y de la que aportó las primeras páginas en el apéndice de la conclusión de esta tesis.

⁷⁴ El DRAE aporta cuatro acepciones para este término, de ellas, la cuarta se refiere a él como: m. y f. vulg. Bol. y Ur. Persona molesta, inoportuna. U. t. c. adj. Por lo tanto vemos que es un americanismo, de uso coloquial de Bolivia, limítrofe con Perú.

luto por la pérdida de los suyos, a los que llora, y se lamenta del dolor. De ahí la adoración por la muerte, entierros y cementerios en Hécuba: “El luto se había multiplicado. Hécuba debe ser de los pueblos más fervientemente enamorados del luto” (322). Esta ciudad mítica, con figura de mujer que se adhiere al prototipo de Hécuba, rinde culto y se muestra ferviente a sus dioses, a los que respeta, no los pone en tela de juicio cuando su destino es adverso pero sí realiza un alegato contra las guerras entre los hombres.

Esta novela castillopucheana se convierte en ese alegato contra las guerras, contra la violencia de los vencedores tras una guerra. Una novela cargada de aire fresco y renovado que muestra y evidencia la insensatez de cualquier guerra, como lo puso ante los ojos de los espectadores griegos Eurípides con *Hécuba*, produciendo la catarsis. Se trata de un alegato contra la insensatez de las guerras civiles, a favor de la dignidad del ser humano que se siente afrentado en todos los órdenes de la vida, que acepta estas humillaciones, pero que no acepta la muerte de un hijo por la avaricia del dinero cuando ha sido recogido según las normas de la hospitalidad griega. Es entonces cuando Hécuba se levanta con fuerza vengativa. Cuando Hécuba pierde a sus hijos entonces es cuando se levanta con la fuerza terrible de la venganza proyectada en la figura de Luis. Este protagonista siente el apremio heculano a consumir la venganza y salvar el honor familiar, tras el final de la guerra civil. Sin embargo, este personaje conformado con reminiscencias azorinianas vive en la duda perenne de ser él “la mano de Hécuba” para ejecutar la venganza o, por el contrario, dejarse llevar por el sentimiento de perdón que brota desde su interior. Una duda perceptible desde los primeros pasos de su andadura de retorno:

La resolución del asunto estaba en mis manos, pero tenía que portarme de una manera reflexiva y consciente. No se trataba de vengar una idea o un partido. Se trataba de hacer justicia a un hermano. También por dentro del alma me corrían a veces unas ternuras inexplicables y sentía la necesidad de decir: “Me habéis matado un hermano, pero yo no diré ni palabra”. Sentía a veces que el perdonar también podía ser una idea poderosa y sublime. Sin embargo, cada vez que me sorprendía echando tierra al asunto me reprochaba en seguida de cobarde. Si me agarraba a la misericordia era porque no sabía por dónde empezar, porque me encontraba sin fuerzas para cumplir con una obligación y un deber que pesaba sobre mis hombros (301).

Así pues, *Ev* es una novela “antibelicista”, es un alegato contra las guerras y sus consecuencias en el individuo. Una novela que muestra una historia valiente, descarnada, profundamente apasionada, que indaga en nuestro pasado y nos ofrece la figura carismática y apabullante de un antihéroe inmerso en una época convulsa en donde se extreman los sentimientos y la auténtica relevancia de nuestros actos. La historia en la que el protagonista opta por el perdón de los verdugos de su familia, aunque tenga que seguir matando en otras batallas, ya que ese era su oficio y la naturaleza de su nombre así lo determinaba: “aquel que es glorioso en la guerra”.

Hunde sus raíces no solo en la tragedia griega, sino en la primera narración épica, en la epopeya de la *Iliada*, donde se narra la primera guerra sufrida en nuestra cultura occidental, no solo su desarrollo sino sus consecuencias; donde los resentimientos del ser humano florecen; donde temas como la venganza y las honras fúnebres son elementos de importancia; la venganza que desencadena la guerra en la necesidad de restaurar el honor de Menelao después de que Paris le arrebatara su mujer y la venganza de Aquiles después de que Héctor diera muerte a Patroclo tras confundirlo con él. La venganza que se cumple en la resolución de un duelo entre el príncipe troyano y Aquiles, sabiendo aquel que moriría. El sentimiento de venganza de Aquiles no queda saciado con la muerte de Héctor, sino que le niega las honras fúnebres

inmediatas a su muerte y se dedica a vejarlo, a arrastrar su cadáver por el suelo hasta que su padre, Príamo, desde la humildad, acude a Aquiles a pedirle por favor que le devuelva el cadáver de su hijo para honrarlo adecuadamente. Así pues, Luis sería ese Aquiles movido por sentimientos de venganza insaciables que cumple con su misión; sin embargo, sentirá lástima por los asesinos de sus familiares, a los que sí pretende honrar, sobre todo a su hermano Pablo rescatándolo de la fosa común (492), tema de tremenda actualidad con la “memoria histórica”. Si Luis es un no-Aquiles, en la trama narrativa nos encontramos con otro personaje, su antagonista Diógenes, perteneciente al bando falangista, que sí está dispuesto a repartir venganza desde el puesto que le confiere pertenecer al bando vencedor. Sin embargo, es un personaje amasado con los valores del odio y la cobardía, pues durante la guerra sencillamente estuvo escondido en un armario (vasija) y ahora:

Había deseado poder entrar en Hécula vistiendo un uniforme del ejército victorioso. El no haber podido realizar estos sueños le había creado cierto sentimiento de amargura y un despotismo que probablemente no hubiera tenido de no haber pasado tantos meses en la tremenda soledad de un escondrijo. (...) Al hablar de venganzas y represalias, a Diógenes se le alegraban los ojos y hasta se pasaba la lengua por los labios (368-369).

Luis es una persona pacificadora y antibelicista que acaba por no cumplir la venganza a la que se sentía abocado. Quizás este personaje ya empezaba a esbozarse en su anterior novela, *Cmh*, pues aunque gira en torno a otros temas, la obsesión por la muerte, la huida de Hécula, la libre decisión de morir lejos, la duda constante, sin embargo, cuando Julio hace inventario de su propia historia, también está presente la guerra civil española y cómo esta marcó tanto su derrotero vital como el de sus familiares. Ambos protagonistas regresan a casa tras la victoria de los nacionales, ambos se sienten orgullosos de no haber matado a nadie, aunque Julio mató de manera casual, fortuita y accidental a un miliciano que se cruza en su camino al finalizar la guerra, cuando regresaban, pero entonces Julio muestra sentimientos de desdicha:

La única muerte que yo hice en la guerra, tuve que hacerla en las afueras de Elche, ya firmada la paz, como quien dice. Un miliciano, derrotado, volvía, como volvían otros muchos, cientos y miles, por la carretera hacia su casa. Yo iba en lo alto de un camión. Al vernos pasar levantó el puño y gritó.

—¡Asesinos! —al mismo tiempo que se ponía en posición de arrojar una bomba de mano sobre el camión que venía detrás.

No sabía este insensato que en el camión que pensaba atacar... (134).

En *Ev* sirve de augurio el que Luis permita que suba a su camión, aun en contra de los deseos de sus compañeros, a un miliciano rojo que le conmueve al enseñarle una estampa de la Milagrosa, y no es capaz de acabar con él (287): lo perdona; además quiere postergar su llegada a Hécula, como se aprecia en la página 288. Se dibuja ya la trama narrativa, cuya evolución es cerrada y circular. Quiero decir que la novela arranca con la reflexión sobre la “guerra”, sobre el miedo, sobre los sentimientos puros; pero se va desviando a medida que alcanza un clímax, cuando Luis se siente empujado a la venganza por medio de los heculanos, que ejercen en él un efecto contrario al perseguido, pues a medida que le insisten en la venganza él se va acercando más a la postura del perdón. Por lo tanto, la narración concluye en la decisión clara y rotunda del perdón. Pero este camino no es sencillo y por ello Luis es otro “Teseo” que se introduce en su interior, se autoanaliza, se autoconoce y hay que decir que con dolor, sufrimiento y miedo para vencer a estos monstruos interiores que pretenden acercarle al clamor vengativo de Hécula.

Luis es un personaje inspirado en Hamlet, hijo de un rey muerto o asesinado cuyo espectro le clama venganza. El conflicto es familiar (y político porque hablamos de familia real). Este Hamlet es inseguro e impotente y la reflexión lo lleva a soportar un problema ético. Por lo tanto la venganza se comete “involuntariamente” y el retraso de esta se debe al carácter melancólico del protagonista, que también muere. Por lo tanto, en *Hamlet* predomina la casualidad, el engaño (en el duelo la espada envenenada se la había dado el rey Claudio). Otras venganzas en la obra dramática son la del hijo de Polonio, matado de forma casual por Hamlet, Laertes, que intenta matar a Hamlet...

La suerte de los vencedores es un tema que vuelve a arraigar con la tragedia griega *Hécuba*. Los vencedores regresan a casa a través de viajes cargados de obstáculos y desgracias. Luis regresa a su Ítaca como alférez del bando vencedor y esperan de él el comportamiento arrogante de todo vencedor; sin embargo esto no es así; es más, aunque Luis siente la presión de sus vecinos por medio de cartas cuyo destinatario es él, “el vengador”, en las que se le reprocha la dilación de su cometido (339), la venganza no se cumple. Estas cartas dan voz a Hécuba, con esas reminiscencias del personaje mítico que la tragedia griega de Eurípides inmortalizó en *Hécuba*, la tragedia de la venganza.

Frente al vacilante Hamlet, que lleva a cabo la venganza de manera fortuita, Hécuba no vacila y se erige como acusadora, juez y verdugo. Estas tres figuras en una quieren ser Hécuba; sin embargo necesitará de Luis. Qué enorme personaje esta anciana que nació en un palacio, esposa de rey y madre de hombres llamados a ser reyes, y a la que hoy solo espera la hora de ser arrastrada como esclava hacia tierra extranjera. Y qué paradoja, que precisamente cuando parecía más débil, esta madre desdichada se revela –con furia animal, pero cargada de razones– y devuelva un golpe tan irreparable como el que ella recibió. (Acometió la venganza contra Poliméstor, dejándole ciego y matando a su hijo).

A diferencia del personaje griego, Hécuba será acusadora, pero los papeles de “juez y verdugo” recaerán en Luis, el alférez del bando vencedor que retorna a su lugar natal para saldar esta cuenta de la que se lamenta Hécuba. Sin embargo, la reflexión, la luz de su madre (conciencia) lo llevarán hacia otra postura, ahora del perdón, y su voz no será la voz vengadora de Hécuba, sino la voz del perdón. Todo este proceso que sufre Luis en cierta manera viene modulado por la figura de don Roque, el arcipreste que con su insistencia en el perdón y en la paz hace posible sembrar de esperanza una sociedad de posguerra hambrienta de venganza y de rencor: “Esta guerra será bendita si sabemos aprovecharla. (...) Si queremos que Dios nos perdone, tenemos que perdonar” (350).

Hécuba es Hécuba que clama venganza cuando se han transgredido las normas, la que aúlla ante la calamidad y como bestia contempla y actúa con hechos violentos; y una vez convertida en “perro”, será este animal el que recorra las calles de Hécuba como un *convocaor* que augura o pronostica situaciones trágicas que muchas veces estarán emparejadas con la religión: “La guerra había multiplicado el fervor religioso (...). A los pies del fraile había un perro lobo” (434). O, incluso, destacará los aspectos más violentos que alimentan la sed de venganza: “Por los costados de la calle bajaba una riada turbia que bullía como una jauría de perros en plena cacería” (441). Pero también simbolizará el miedo, ese miedo que resurge en situaciones agresivas, impetuosas: “Un perro pasó por entre la lluvia con el rabo entre las piernas y aullando” (444).

Esta novela, la segunda publicada de Castillo-Puche, se levanta sobre el mismo proceso de escritura. Es una metanovela, una novela que se hace a medida que crece el protagonista. Por ello, el protagonista utiliza la escritura como instrumento de autoconocimiento, indaga sobre sí mismo, convirtiéndose en ese “Teseo” que emprende la gran aventura de autoconocerse y para ello debe vencer en el laberinto de sus emociones, de sus sentimientos, a ese minotauro: “Todo esto lo escribo ahora y con relativa claridad, pero aquellos días fueron para mí de una tensión nerviosa insoportable” (356). Por lo tanto, la narración, aunque sigue un orden cronológico desde el momento en que Luis inicia ese viaje de retorno a Hécula tras finalizar la guerra, también posee rasgos que lo acercan a un diario conformado con capítulos, sin títulos pero manteniendo esa coherencia narrativa marcada por el desarrollo temporal de los hechos que, por otro lado, se analizan desde la distancia en el tiempo, pues a pesar de que la acción está ubicada en la época de posguerra y en Hécula, estos hechos son contados desde la distancia espacial y temporal, como lo indica la fecha al final de la narración: Madrid, 1955. Es decir, que el plano temporal concuerda con el momento temporal en el que se escribió y eso le confiere una nota de realismo.

3.2.2.3.- *Hicieron partes*, (1957). (*Mientras agonizo*, Faulkner y *La familia de Pascual Duarte*, Camilo José Cela.)

Hp es la tercera novela de la que venimos llamando “Trilogía de Hécula”. Nuevamente el espacio narrativo es determinante en la configuración de esta novela publicada únicamente un año después de *Ev*. Durante estos años el autor tuvo problemas con sus vecinos de Yecla debido a una identificación literal del pueblo con su espacio narrativo. Quizás por ello decidió amansar un poco los ánimos y designar al mismo espacio narrativo-mítico ahora con el nombre de Saruste y alejarse del apelativo Hécula. Creo que esta elección es totalmente aleatoria y quizás Castillo-Puche quiso recoger un punto topográfico preciso por la similitud con *sureste* y asemejarlo a cualquier localidad de ese entorno. En todo caso, el ambiente, la rigidez moral e incluso las ansias vengativas y la contemplación de la muerte como espectáculo, entre otros aspectos, hacen coincidir plenamente a Saruste con Hécula e incluso se le añade un matiz más, que había pasado desapercibido en el tratamiento de Hécula de las anteriores novelas: el culto por el dinero desprendido de las herencias y por lo tanto, la división de las familias. Si se hace una lectura metafórica se puede extrapolar a la propia división de la sociedad:

Las herencias eran la única ley que regía el destino del pueblo, y todo lo que había en él de amor o de odio había nacido de algún testamento o nacería tan pronto muriese alguien. Al culto frenético de los muertos se añadía la idolatría terrible por el papel escrito conteniendo la historia de una última voluntad. Cada testamento abre las heridas de testamentos antiguos y casi olvidados, y el pueblo vive en cada herencia las divisiones de una familia y hasta la suerte del pueblo entero, sobre el que pululan como pájaros sobre la carroña los procuradores y los abogados, en pleitos sempiternos (527).

Los personajes de sus anteriores novelas no continúan en esta, aunque algunos llevan los mismos nombres. Surgen otros nuevos que gravitan en torno a unos temas convertidos en obsesivos y lacerantes. Estos nuevos personajes volverán a soportar sobre sus hombros el peso de una herencia; pero ahora no será la enfermedad o la venganza, sino la herencia material del dinero y de los bienes, el dinero de la herencia de un pariente próximo que se ha hecho a sí mismo amasando una fortuna con esfuerzo y ahorro (504), mientras que sus herederos lo recibirán gratuitamente, y además forzarán la muerte del tío. Incluso, surgirá otro personaje

heredero de un primogénito Enrique de Sc, Lorenzo, el sobrino de don Luciano que, por medio de una carta (558), le expone a este su decisión de abandonar el seminario. Dos personajes con las mismas dudas vocacionales que habían sido forzados al mismo destino por la presión familiar y que, sin embargo, optan por el camino laico. Si Enrique, de Sc, siente aversión al mundo institucionalizado del seminario, a la manera de enfocar la vivencia del cristianismo, ahora Lorenzo sentirá aversión a la forma de vivir el mismo cristianismo según la figura de su tío, como lo expresa en la carta: “quería demostrar públicamente el asco que me inspira su sacerdocio, o lo que sea. No creo, de verdad, que Cristo viniera a la tierra para aposentar en lo sagrado a seres tan mezquinos y ruines como usted” (558). Igualmente, estos incipientes seminaristas, preocupados por su destino y decepcionados por el orden que rige la religión cristiana en estos momentos, serán la semilla de otros seminaristas y religiosos con ansias de reforma del mundo eclesial, como serán Ramiro y Fulgencio, de la trilogía “El Cíngulo”, y Maldonado, de la trilogía *BHA*.

Hp posee un mensaje aleccionador que viene a decirnos que lo que se obtiene sin esfuerzo y sin trabajo tiene consecuencias negativas y trágicas. Por lo tanto, hunde sus raíces en las obras moralizantes de la Edad Media que enseñaban con el ejemplo. Así, se capta un mensaje implícito que pudiera ser: “si obráis de esta manera, si ansiáis el dinero del otro, sin ganarlo vosotros mismos y además pidiendo o forzando la muerte del otro para conseguirlo, tendréis un futuro incierto, por no decir trágico”. Obviamente, no es este el único tema, sino que en torno a él gravitan otros como la religión, la política, la guerra civil, el propio proceso de la escritura. E incluso vuelve a aparecer otro tema, ya común en esta trilogía, que es “la venganza”, ahora no en el plano de “vencedores después de una guerra civil” sino en el del resentimiento individual hacia un “cura” que motivó que la familia de Cosme fuera desheredada de la herencia de don Roque. Ahora sí se consuma la venganza. Castillo-Puche nos hace un guiño a los lectores, pues sitúa la venganza en el plano de los vencidos de la guerra civil contra un representante de los vencedores, y además una venganza que conlleva un destino trágico, un *fatum*, un destino ya escrito, pero a través de la cual se incluye un nuevo valor, como “el arrepentimiento”. Nuevamente la novela adquiere tintes moralizantes, puesto que si hay arrepentimiento de los hechos “asesinos” se puede entrar en el Reino de los Cielos.

Todos estos temas, englobados bajo el título de la expresión coloquial y rural que hace referencia a “hacer partes”, a “partir los bienes y el dinero” de algún familiar cuando está próximo a morir, un pariente que hace testamento y entrega sus bienes a sus familiares a partes iguales aproximadamente. “Hicieron partes” hace alusión a un sujeto plural: ellos, en este caso los propios parientes, de donde se deduce que la situación fue forzada y algo amañada. Evidentemente, fue la última voluntad de don Roque, pero aleccionado por don Luciano y empujado hacia la muerte por Periquín, *el Borreguero*, del que don Roque no sabe “si es un hipócrita redomado o es una buena persona” (588). Por su carácter afable, se encargaba de cuidarlo, sobre todo por su diligencia y porque “de él ninguno de los otros podían recelar nada malo” (588). Sin embargo, este papel inofensivo y de pasar desapercibido fue lo que le ayudó a concluir la larga enfermedad y agonía de don Roque suministrándole unas gotas que aceleraron su muerte:

El Borreguero se hacía más visible cuando su familia se reunía bajo el parral, a la puerta de la casita, y organizaba alguna merendola. Mientras cantaban y aplaudían los demás, Periquín entraba en sus raras cavilaciones. ¿Qué era lo que por dentro pensaba este hombre? Era seguro que Periquín no pensaba tan solo en el porvenir de su huerta. Otras cavilaciones más profundas le atenazaban sin poder evitarlo. A veces, hablando solo se decía: “También lo pudo hacer otro.

Acaso algunos de los que entraban y salían a cada rato con tacitas y monsergas. Ahora que, si me descuido, me pillan con las manos en la masa. Un minuto más y me la cargo. Fue pensado, visto y no visto. Una de esas cosas que se te ocurren de golpe y... ¡zas! Pero es que el tío de la puñeta no acababa de morir. Y es seguro que tenía que morir. Entonces o varias horas después, acaso. Lo más, un día más tarde. A los ochenta años, ¿qué milagro podía hacer el pobre? (...) Y tampoco es seguro que aquellas gotas fueran las que le dieron la puntilla... Se murió porque tenía que morir” (589).

Todas estas dudas no paraban de atormentarle. Habían levantado en él una capa de temor y susto, porque cuando escuchó de don Roque la exclamación “¡mundo embustero!” (589) “fue como si se hubiese dado cuenta de todo” (589). Estas dudas lo llevaron al manicomio y más tarde al suicidio.

Por otro lado, la publicación de la novela se produjo en una década en la que el control de las publicaciones seguía siendo muy estricto y por ello sufrió la censura. Como hemos visto antes, uno de los aspectos censurado de *Ev* fue el título, puesto que no se permitió la publicación de la novela con el rótulo *La guerra ha terminado*. Ahora bien, en esta nueva novela parece que Castillo-Puche no podía dejar de aludir a dicha expresión que hace referencia al último parte de guerra durante la guerra civil española, y así, la rescata y la pone en boca de don Tarsicio no en cualquier página de la novela, sino en una de las más relevantes en toda la trama narrativa la última página, donde concluye con un final esperanzador de una nueva visión de la realidad, donde la muerte y la absolución quedarán atrás para dar paso a una nueva paz de la sociedad española:

Era mucho dolor también el que venía almacenando en el corazón durante meses y meses. Estaba saturado de reos en capilla y de ejecuciones junto a las tapias del cementerio a las seis de la mañana. Necesitaba predicar algo fortalecedor y hermoso. Necesitaba predicar el amor, el perdón, la paz. Gracias a Dios, la guerra había terminado (720).

¿Por qué la anterior no se la dejaron publicar con este título y ahora la vemos en la última página de *Hp*? Quizás porque está en boca de un sacerdote, quizás porque sí transmite la idea de final, de tiempo pasado que se cierra y, ahora, la expresión viene avalada por los valores cristianos y refuerza la idea de apertura hacia una nueva época o, sencillamente, porque la censura, al ser ejercida por personas muy diferentes, era inevitablemente arbitraria. Sin embargo, esta expresión podía mover al lector a creer que la guerra podría continuar bajo los subterfugios maniqueos del ser humano cubierto de odio, resentimiento y con ganas de venganza.

“La novela del dinero” la han llamado algunos críticos (Belmonte en la introducción de “La Trilogía de Hércula”). Efectivamente, las ansias del dinero o de los bienes recibidos en herencia traen unas consecuencias que se convierten en tremendas situaciones trágicas; pero de fondo está la muerte, esa muerte que no se despega del héroe castillopucheano: la acción arranca con la muerte de don Roque Giménez Espinosa y paulatinamente concluye con la muerte, en algunos casos violenta, de sus herederos. Los que no mueren quedan tocados psicológicamente, cargados de miedos o enloquecidos; pero siempre ronda la muerte, e incluso, se cumple la pena capital en Cosme, condenado a muerte que muere fusilado. Estos héroes terminan conociéndose a sí mismos en la tragedia, sacan a flote sus miserias y sus mezquindades, nuevamente se convierten en “Teseos” que inician sus propios viajes de autoconocimiento sin ellos saberlo, porque están cegados por la avaricia, porque su camino interior está obstaculizado por el “minotauro” de la herencia material. Ellos no vencen a este “minotauro”, sino que este los

derrota, los debilita, les ha sacado sus rasgos más viles. Algunos ven al final una breve ráfaga de su propio autoconocimiento antes de morir o de enloquecer o de sucumbir al miedo definitivamente, como don Luciano, que se autodescubre en las debilidades de Conrado. Otros, como Cosme, se sienten empujados a cumplir su destino inexorable y se autodescubren en el arrepentimiento y otros, como Frasquito y Juana, se autodescubren a sí mismos en la desgracia y se vuelven a aceptar.

Curiosamente se autodescubren, tanto Cosme como don Luciano, por medio de la escritura. En el caso de don Luciano es a través de sus apuntes en una libretita como toma conciencia de sí mismo: “He llegado a la conclusión de que he fracasado en mi sacerdocio” (581). Y se descubre como apegado a los bienes materiales. Don Luciano empieza a dar a la letra escrita la importancia de ser un revulsivo para sus inquietudes: “Por eso don Luciano había decidido escribir todo aquello. Más que nada, para fijarlo sobre el papel, por si, como otras veces, se le pasaban estas buenas intenciones y se quedaban en nada, ahogadas por las comodidades y la rutina de su vida” (583).

La novela consta de cuatro partes sin títulos, con excepción de la tercera, que sí está titulada. La primera parte está construida sobre la figura de don Roque Giménez Espinosa, el acaudalado familiar cuyo testamento se lee tras su muerte. Un testamento que había hecho aconsejado por el sacristán, familiar y albacea, don Luciano. En él se excluye a Teresa y al padre de Cosme, Trinidad, por su relación con la casa del pueblo, es decir, por no compartir políticamente el mismo ideario que don Roque pero, bien es cierto, este testamento está manipulado por don Luciano.

La segunda parte se centra en cada uno de los herederos de don Roque, incluido don Luciano, después de recibir la herencia. Aparece distribuida en cinco capítulos asignados a cada uno de los herederos: Sor Paula, don Luciano (y su relación con su sobrino Lorenzo, que renuncia al seminario y le pone ante sus propios ojos sus íntimas miserias e hipocresías). También esta segunda parte es crucial puesto que ya se dibuja un fuerte personaje que comparte rasgos con Luis (*Ev*). Se trata de Cosme, el hijo de Trinidad que pretende “vengar” a su familia por haber sido desheredada de la herencia de don Roque por consejo de don Luciano; sin embargo, el primer impulso de venganza iba a ser apedrear el tren en el que don Luciano abandonaba Saruste. Sin embargo, Cosme se queda paralizado ante la mirada del arcipreste (584) y será, entonces, la propia “Hécuba-Saruste” la que lo empuje a ser el verdugo de don Luciano, cuando este ya había reconducido su actitud hacia la caridad y el amor al prójimo. El tercer capítulo está dedicado a Periquín, *el Borreguero*, que acaba ahorcándose; Frasquito y Juana, un matrimonio que sucumbe ante el miedo, rozan la locura, pero salvan la trágica situación de haber sido robados cuando regresaban de realizar la venta de las propiedades recibidas en herencia, y acaban reencontrándose nuevamente en sí mismos por medio del perdón. Por último, Casimiro, *el jabonero*, es tratado en el quinto capítulo. La herencia de don Roque le sirvió para crear y aumentar su empresa dedicada a los jabones, se convirtió en un burgués y justamente su esplendor coincide con el comienzo de la guerra civil española y acaba muriendo dentro de una vasija de sosa, tras una trampa tendida por sus obreros. Curiosamente, en *LFPD*, el hermano de Pascual, Mario, de diez años, muere también al caer a una vasija, ahora, de aceite. ¿No son también herencia o no tienen también como fuente estas dos narraciones al autor decimonónico Clarín con su cuento *Pipá*, cuyo protagonista antihéroe muere quemado al caer a una vasija de vino prendido por una antorcha?

La tercera parte es la única con título “(Del cuaderno de un preso)” y nos sitúa en la cárcel. Se trata de un cuaderno que escribe Cosme, ahora sí el vengador, en el que se relata cómo mató por fin a don Luciano; la muerte planea nuevamente sobre estos personajes. Una venganza más para satisfacer a la sociedad que para la satisfacción propia, misión que ya estaba alcanzando un gran peso para soportarla en los hombros (669). Pero ahora, Cosme está en la cárcel condenado a muerte. Él, que es un “republicano”, tiene por amigo o compañero en este vía crucis a un nuevo cura, el cura de la cárcel que ayuda a calmar ánimos, a dar la absolución a los condenados a muerte, don Tarsicio, que le insta a poner por escrito todo lo que ocurrió, pero Cosme, al fin y al cabo, también analiza otras situaciones y nuevamente se utiliza la escritura para el propio autoconocimiento. Este escrito es una “confesión”, por un lado al sacristán don Tarsicio para aplicar la absolución y, por otro lado, es una confesión de sí mismo para encontrarse, autodescubrirse. Es decir, dos vías en las que la confesión tiene un mismo fin, y Cosme escribe: “Ya sé que no es la confesión que esperaba el cura; pero, aquí está la vida de un hombre con todo su fracaso” (689). Así pues, podemos aplicar el concepto que María Zambrano (1995) definía con el término “confesión”.

Esta tercera parte de *Hp* tiene notables similitudes con la novela de Cela, *LFPD*. Las dos ostentan un tono confesional. Sin embargo, *LFPD* es herencia del *Lazarillo de Tormes*, donde el antihéroe relata su ascendencia “deplorable” y su aprendizaje de la vida dirigido a un “usted”, que es el destinatario, mientras que esta tercera parte de *Hp* tiene más instantes de introspección y análisis propio. Por lo tanto es un escrito, que con el pretexto de encargo y futura lectura de don Tarsicio, va más dirigido a sí mismo. Así pues, esta parte la analizaré más detenidamente y en relación con la novela de Cela.

La cuarta parte es la más breve de todas y se centra en la figura de don Tarsicio como mensajero, como emblema de una nueva manera de entender la religión desde el perdón, el arrepentimiento, para lograr la paz en la sociedad de Hécula-Saruste o en la española tras la guerra civil. Había conseguido que Cosme pusiera por escrito su perdón y su arrepentimiento de todas sus atrocidades, no solo de la muerte de don Luciano sino también de todas las muertes que ocasionó durante la contienda española (707) y, curiosamente, el pueblo de Saruste no recibió con gusto este arrepentimiento, porque esta sociedad heculana-sarustiana estaba ávida de venganza y de odio. Una sociedad dividida que proyecta estos ánimos sobre Cosme, militante republicano durante la guerra civil y que ahora pertenece al bando de los vencidos después de la guerra: “Y es que los del pueblo han vaciado sobre mí todos los odios y venganzas que tenían contra todos los que han logrado escapar y no fueron tan tontos como yo. Han juntado también toda la tirria que le tenían a mi padre” (674).

En cuanto al protagonista de *Hp*, como ya dijo Castillo-Puche en alguna ocasión, esta novela es “de corte faulkneriano”, alusión que analizaré más detenidamente al final de este apartado. Es una novela coral por la que circulan numerosos personajes muy bien definidos cada uno de ellos. Pero por encima de todos, por encima de don Roque, que es el que desencadena la trama narrativa, se alzan don Luciano y Cosme como auténticos protagonistas totalmente redondos cuyas evoluciones psicológicas se fundamentan en sus propias introspecciones, iniciando ese camino bien a través de la lectura de una carta que le llega de su sobrino, en el caso de don Luciano, e incluso, mediante la escritura de una libretita de apuntes espirituales (581); bien a través de la propia escritura de Cosme. Estos personajes son auténticos “Teseos” que tansitan por un laberinto en el que habita el “minotauro” de la avaricia, de la mezquindad y de la violencia. Los dos matarán a ese “minotauro” y adquirirán su autoconocimiento, pero encontrarán la muerte: don Luciano a manos de Cosme y este será condenado a muerte y

fusilado por los falangistas. Por lo tanto, son dos protagonistas cuyas existencias están totalmente entrelazadas. Ellos son los encargados de dotar de clímax a la narración. Alcanzado este punto se puede hablar de un antes y un después en esta novela, y emerge otro personaje, encargado de cerrarla y encargado de ser un nuevo cicerone en esta nueva sociedad española que debe surgir desde el perdón y el arrepentimiento representado en la figura de un nuevo sacerdote: don Tarsicio, personaje que ya empezaba a dibujarse en don Roque, sacerdote de Hécuba en *Ev*. Sin embargo, estos personajes que adquieren el matiz de ser también protagonistas han brotado, han surgido de la existencia, y por lo tanto, de las decisiones y acciones de don Roque, figura esencial a partir del cual surge la trama narrativa. Por ello es la roca angular sobre la que se construye la novela y curiosamente representa a esa sociedad española anclada en los valores tradicionales.

En definitiva, si *Hp* únicamente hubiera abarcado las dos primeras partes estaríamos hablando de una novela moralizadora que predicaría con el ejemplo, como las antiguas narraciones, *El Corbacho*, o *El libro de buen amor*: ¡fíjense en lo que sucede si ansía un dinero que no se ha conseguido con el propio trabajo! Sin embargo, sobre todo la tercera parte, de la que surge la cuarta, centrada en la nueva esperanza de don Tarsicio, dota a la obra de una magnificencia plena, convirtiéndola en una novela redonda y en una de autoformación: el propio conocimiento de estos protagonistas devuelve a la humanidad un nuevo conocimiento de sí misma.

Por otro lado, la tercera se puede analizar como una narración corta totalmente independiente. Esta es la que comparo con *LFPD*, fechada en 1942. En las dos se percibe el destino aciago de ambos protagonistas, el *fatum*: están predestinados a cometer crímenes ya anunciados⁷⁵.

En el caso de Cosme en *Hp*: “Pero estaba escrito que tenía que matarlo, y muchas veces pienso si todas mis idas y venidas cuando era zagal y ya mayorcito, alrededor suyo en el pueblo, no serían más que ese olisquear del cazador los sitios y las costumbres por donde pasan las piezas, para luego, en el momento indicado, no errar el tiro” (669). De la misma manera, un hecho que sucede cuando Cosme era joven y se vio incapaz de apedrear a don Luciano en el momento en que abandonaba Saruste supuso que aquí le apodaran “el rajao”. Este hecho le marcará para cometer el asesinato cuando años más tarde, durante la guerra civil, se reencuentre con don Luciano y, ya en su celda, rememore aquel hecho como un acto cobarde que, por lo tanto, debía enmendar ante los de su pueblo, que quedó grabado en su interior con fuego, acumulando ira: “Hay días que no se me va de la imaginación aquel mediodía cuando don Luciano se despedía del pueblo y que yo fui a la estación con unos amigos para silbar y tirar piedras. Y no me atreví. Y después pude disparar sobre él” (677-678).

Igualmente, en *LFPD* (2007), Pascual, ya en su celda y condenado a muerte, rememora el momento en que activó toda la ira que fue guardando para proyectarla en el asesinato del Estirao, y todo por una ofensa personal:

⁷⁵ El concepto de *fatum* en la antigua cultura griega, incluyendo la tragedia, es parte de las más profundas raíces culturales e históricas del mundo. No es extraño que en una manifestación artística tan profundamente humana como estas novelas de Camilo José Cela y Castillo-Puche puedan advertirse rasgos de las obras trágicas inmortales de la literatura griega. El *fatum* que pesa sobre los personajes, como son los homicidios de sangre, son tan paralelos como los encontrados en los anales de los griegos. Además, existe la visión fatalista que se tiene de la vida: la vida de los personajes está regida por ese destino (*fatum*), que representa una fuerza de la naturaleza que decide y define el futuro de estos dos personajes.

¿Sabes lo que te digo? –¡Qué! –Que si tú fueses el novio de mi hermana, te hubiera matado. Bien sabe Dios que el callarme aquel día me costó la salud; pero no quería darle, no sé por qué habrá sido. Me resultaba extraño que me hablaran así; en el pueblo nadie se hubiera atrevido a decirme la mitad. (...) Aquel día se me clavó una espina en un costado que todavía la tengo clavada. (...) La espina del costado estaba como removida. Por qué no la arranqué en aquel momento es cosa que aún hoy no sé... (126-127).

Nuevamente el Estirao hará acto de presencia en su vida cuando deje preñada a su mujer mientras él había huido. Es entonces cuando: “Un nido de alacranes se revolvió en mi pecho y, en cada gota de sangre de mis venas una víbora me mordía la carne” (193).

La forma de morir es diferente en estos dos condenados a muerte. Sabemos más tarde que Pascual muere agarrotado, mientras que Cosme muere ante un pelotón de fusilamiento, justamente cuando ha acabado la guerra civil española. Cosme, en *Hp*, reflexiona sobre la manera de morir, y trata de encontrar cuál es más digna para el ser humano una vez dictada la sentencia. Así:

Entre morir fusilado o morir agarrotado, de todos modos, va una gran diferencia, y si yo he logrado lo primero ha sido por don Tarsicio, favor que es difícil que yo pueda agradecerle con nada. Un cuerpo caído en tierra acribillado es uno más, y he visto muchos caer segados por las ametralladoras (...). Pero ser colgado, sentarlo a uno en esa silla como de peluquero, cara a los presentes, es algo que no podría. Ya el hecho de levantarlo a uno, eso de hacer de la muerte algo infamante, es algo que no debía admitirse (675).

Incluso se podría traer a colación el artículo de Larra “Un reo de muerte”, que precisamente describe una escena típica española del siglo XIX donde los ciudadanos presencian la ejecución pública.

Cosme no está condenado por todos los delitos o muertes que hubiera podido producir en la guerra civil (700), sino por uno: haber matado al cura don Luciano, representante del bando de los vencedores y, por ello, paga su crimen. Por lo tanto, crimen y venganza se convierten en delito, que por ser cometido durante la guerra civil española toma tanto un cariz personal como político y al que, además, hay que añadirle el factor “casualidad” como auténtico drama romántico:

El abogado entonces aseguraba que lo que daba precisamente peor carácter a mi delito es que me había aprovechado de la guerra para cumplir con una venganza personal. Juraba y perjuraba yo al abogado que la muerte de don Luciano fue casual, que si no me lo encuentro en la cárcel y en el plan que lo encontré, no lo hubiera matado (676).

Sin embargo, en el momento del disparo sí es consciente de querer matar a don Luciano y de vengar a su padre: “Esto va por Trinidad, por mi padre” (677); aunque para tener esta valentía haya tenido que beber. Desde la posición de Cosme, este no mató a don Luciano por el hecho de ser cura y representante de una ideología política durante el transcurrir de la guerra civil española, aunque como él dirá, “facilitó mucho la tarea el que lo fuera” (681), sino que nuevamente se sentirá instigado a cometer tal asesinato por los comentarios de unos compañeros: “Pero la voz de mis compañeros aquella noche, mientras cenábamos y él aguardaba en la casa de los Egea, era insistente: «Teatro, mucho teatro es lo que te tiene. Es lo que siempre ha sido, un farsante»” (681).

Pascual cumple condena por acciones viles y muertes; pero realmente es condenado a prisión por la muerte del Estirao. Tres años en la cárcel por haberse portado bien, en lugar de

veintiocho y le volvieron a poner en libertad: “Y creyendo que me hacían un favor, me hundieron para siempre” (200). Porque nuevamente el *fatum* tendría que cumplirse: un nuevo asesinato, el de su madre, después de acumular odio hacia ella. Nuevamente es encarcelado, condenado a muerte y “agarrotado”, cuando comienza la guerra civil española.

Los dos protagonistas se hallan incrustados en una sociedad cerrada, atosigante, donde las ofensas hay que pagarlas, y caras; y donde ellos son marionetas de esa sociedad que exige venganza para recuperar la honorabilidad, pero también exige que se condenen los crímenes. Entonces, podríamos preguntarnos, ¿qué protagonista castillopucheano posee menos voluntad o más voluntad: Luis (*Ev*), que toma su propia decisión de no vengar la muerte de sus familiares, aun sintiéndose acuciado por la sociedad heculana, o Cosme, que consume la venganza, también instigado por la sociedad Hécula-Saruste?

Sin embargo, ambos protagonistas, el castillopucheano y el de Cela, dentro de la crudeza con la que han podido cometer sus crímenes, muestran arrepentimiento. Así Pascual: “Tal vez no me creyera si le dijera que en estos momentos tal tristeza me puebla y tal congoja, que por asegurarle estoy que mi arrepentimiento no menor debe ser que el de un santo” (141). Aunque podemos matizar que esta confesión bien pudiera ser un intento de salvar su propio pellejo, intentando que la sociedad justifique su salvajismo, puesto que este es propio de un hombre con poca inteligencia más próximo a una bestia.

La figura del capellán que desempeña su oficio en la cárcel la encontramos en estas dos narraciones: en *LFPD* es Santiago Lurueña quien confiesa a Pascual y le absuelve en nombre de Dios: “Dios todo lo perdona, Dios es muy bondadoso” (177), y también lo anima a plasmar por escrito su pasado para aplacar el ánimo: “No creo que sea pecado contar barbaridades de las que uno está arrepentido. Don Santiago me dijo que lo hiciese si me traía consuelo, y como me lo trae, y don Santiago es de esperar que sepa por dónde anda en materia de mandamientos, no veo que haya de ofenderse Dios porque con ello siga” (180). En *Hp* es don Tarsicio quien tiene un protagonismo mucho más relevante. Sin embargo, es posible que la figura de don Santiago sirviera de inspiración a Castillo-Puche, sobre todo lo escrito en la carta de este presbítero cuando relata los últimos instantes de Pascual, cuando es conducido al patio a cumplir la pena de muerte. Entonces sus últimas palabras son: “¡Hágase la voluntad del Señor!” (224). Es decir, murió arrepentido y abrazando la religión, aunque atemorizado ante la muerte; o bien pudiera pensarse que se trata más bien de un hipócrita que de un pobre hombre al que hay que salvar la vida. En todo caso, los mismos fines que perseguía don Tarsicio de Cosme. Incluso, en la novela castillopucheana se establece un vínculo tan fuerte que Cosme necesita de don Tarsicio, que es un cura: “Lo que nadie se creería es que yo me haya puesto tan a buenas con un cura, cuando es por un cura por lo que estoy aquí y por lo que me van a matar” (681). Digo que lo necesita, y no soportaría afrontar la ejecución sin tenerlo al lado, entre otras cosas porque: “Nunca he tenido tanto miedo como a los ojos de este hombre, que parecen leer hasta dentro del pensamiento” (683). Por el contrario, Cosme fue a la muerte sereno y seguro “y pidió que no le vendaran los ojos, (...) y le dio por murmurar por lo bajo, terca e incongruentemente: “mundo embustero, mundo embustero, embustero, embustero” (708). Empleó las mismas palabras que utilizó don Roque en su lecho de muerte, quizás las acusaciones a un mundo hipócrita.

No es únicamente don Tarsicio quien exhorta a Cosme al arrepentimiento del crimen cometido y a abrazar la religión cristiana con la aceptación. Sor Paula se lo hace ver al entregarle *La imitación de Cristo* y al darle a besar un crucifijo (685); pero también la madre de

Cosme, desde la distancia y desde la resignación, en una carta que le envía le pide: “Reza, reza, hijo mío; solo Dios puede hacer el milagro” (684).

Estos dos protagonistas, Pascual y Cosme, son dos individuos con una formación mínima. Pascual así lo reconoce: “Mi instrucción escolar poco tiempo duró. (...) Cuando dejé la escuela tenía doce años” (119). Sin embargo, a la hora de la escritura no muestran este decoro, es decir, sus expresiones escritas, e incluso, el afán por acercarse a unas normas de cierto civismo y de personas formadas, son comunes en ellos y los alejan de su clase social. Así, por ejemplo, en *Hp*: “con perdón sea dicho” (670) o en *LFPD*: “Mujer de parto lento y con bigote... (la segunda parte no la escribo en atención a la muy alta persona a quien estas líneas van dirigidas)” (120). Incluso existe en ellos una cierta conciencia del arte de escribir que no les corresponde debido a su falta de instrucción. Así, Pascual:

Pero no vayamos tan de prisa, que todas las cosas quieren su orden y no por mucho madrugar amanece más temprano. Era yo de bien corta edad cuando nació mi hermana Rosario. De aquel tiempo guardo un recuerdo confuso y vago y no sé hasta qué punto relataré fielmente lo sucedido; voy a intentarlo, sin embargo, pensando que si bien mi relato pueda pecar de impreciso, siempre estará más cerca de la realidad que las figuraciones que, de imaginación y a ojo de buen cubero, pudiera usted hacerse (119).

O bien el comienzo del capítulo 4:

Usted sabrá disculpar el poco orden que llevo en el relato, que por eso de seguir por la persona y no por el tiempo me hace andar saltando del principio al fin y del fin a los principios como langosta vareada, pero resulta que de manera alguna, que esta no sea, podría llevarlo, ya que lo suelto como me sale y a las mientes me viene, sin pararme a construir una novela, ya que, a más de que probablemente no me saldría, siempre estaría a pique ... (128).

En la expresión se alejan de los coloquialismos y sus reflexiones los acercan a personas con inquietudes y formación. Aunque es cierto que hacen uso de refranes que les sirven de argumentos convincentes para situaciones diversas. Refranes que le vienen a la mente a Cosme, ya que se los oía a su madre, como, por ejemplo: “quien a hierro mata, a hierro muere” (670); o bien los que oía a su abuela: “En santo que mea, no creas” (671). Y si nos acercamos a la lectura de *LFPD* estos salen de manera arrebatada por la boca de Pascual como un auténtico Sancho: “Como ya dice el refrán, yerba mala nunca muere” (124) aplicado a su hermana Rosario.

Ambos protagonistas han crecido en un ambiente familiar cargado de violencia y de discusión entre los padres. Así lo dice Pascual:

Se llevaban mal mis padres; a su poca educación se unía su escasez de virtudes y su falta de conformidad con lo que Dios les mandaba –defectos todos ellos que para mi desgracia hube de heredar– y esto hacía que se cuidaran bien poco de pensar los principios y de refrenar los instintos, lo que daba lugar a que cualquier motivo, por pequeño que fuese, bastara para desencadenar la tormenta que se prolongaba después días y días sin que se le viese el fin (117-118).

De la misma manera que Cosme ha crecido en un ambiente hostil familiar desde su infancia, provocado por no haber recibido su padre Trinidad la herencia de don Roque:

Cada vez que las cosas se ponían mal (que era con frecuencia), ya estaban enzarzados mi madre y mi padre, lamentándose ella de pasar privaciones por el orgullo de él, y llamándola él de hipócrita para arriba. (...) Nada me amargaba tanto como ver a diario pelearse a mis padres;

ver que mi padre tiraba el porrón del vino al suelo; oír que entonces ella le llamaba repetidas veces borracho; presenciar cómo ella se tiraba del pelo y se llamaba desgraciada y decir que un día iba a hacer un disparate (687).

Cosme no ha llegado a sentir el odio que sí tenía Pascual hacia su madre, sobre todo a partir de la muerte de su hermano Mario, por la que no lloró y, a partir de entonces, dejó de ser madre para ser enemiga:

Mi madre tampoco lloró la muerte de su hijo (...). Mucho me dio que pensar, en muchas veces, y aun ahora mismo si he de decir la verdad, el motivo de que a mi madre llegase a perderle el respeto, primero, y el cariño y las formas al andar de los años; mucho me dio que pensar, porque quería hacer un claro en la memoria que me dejase ver hacia qué tiempo dejó de ser una madre en mi corazón y hacia qué tiempo llegó después a convertirse en un enemigo (134-135).

Estas circunstancias familiares configuran un cierto determinismo en Pascual. Como digo, Cosme tiene a su madre en otro plano, la quisiera proteger del sufrimiento, ahorrarle las lágrimas que estaba vertiendo por él. Todo esto se lo quería expresar en los últimos minutos de su vida; sin embargo únicamente le salían llanto y desesperación (701).

Por otro lado, muchos de los nombres de los personajes de la obra de Cela, Pascual, Rosario, Engracia, Elvira, Lola, Conrado... o la alusión a San Roque (*LFPD*: 122) se encuentran diseminados en *Hp* y en el conjunto de la narrativa de Castillo-Puche. También comparte nuestro autor yeclano con Cela la costumbre de poner un sobrenombre o mote a la mayoría de sus personajes en *Hp* (*el borreguero, el jabonero...*), que tienen que ver con su oficio. En la novela de Cela, uno de sus personajes importantes, Paco López, tiene como apodo *el Estirao*, muy similar al apodo de Cosme en *Hp*, *el Rajao*, caracterizados los dos no por su oficio, sino por un rasgo etopéyico que los define.

Se puede pensar que ambos escritores, Cela y Castillo-Puche, han empleado estos antropónimos que forman parte del acervo cotidiano y real de nuestro tiempo con la misma intención: dar veracidad y realidad a sus narraciones, calar de manera más honda en el lector que en cada lectura pretende encontrar ese conocimiento de la realidad que le circunda. Para ello, los nombres propios son la primera ventana por donde se asoman a la sima interior del personaje.

Cosme es el protagonista que reflexiona y pone delante de los ojos, textualmente, el mensaje moralizador de la novela en su totalidad. Lo pernicioso del dinero, el enfrentamiento familiar, que es extensivo al enfrentamiento nacional de la guerra civil: la clase social afín a los nacionales (don Luciano, don Roque...) y la clase social afín a los republicanos ejemplarizados en la Casa del Pueblo (Trinidad, Cosme). También cuestiona el enfrentamiento político y se pregunta cuál era el bando que estaba en posesión de la verdad y perseguía la paz. Todo ello en la realidad de Saruste (Hércula), donde el "hombre" atesora y acrecienta todos los vicios o pecados capitales (morales). Envidia, soberbia, avaricia, ira...:

Porque entonces era la guerra y teníamos todos la sangre revuelta y endemoniada. Porque aunque ellos hayan ganado la guerra, lo que no se quería ver es que muchos luchábamos por ganar la paz, la paz que no habíamos tenido nunca, porque nosotros, desde lo de don Roque, vivimos siempre en perpetua gresca y hubo época que pasamos las de Caín. Si una vez rechazada la ignominia de don Luciano, y que no se explica que cayera en ella un notario como don Víctor, que aunque fuera de ideología contraria, tengo que reconocer que era todo un caballero; si una

vez quitado de delante aquel embrollo del dinero que nos había robado la paz, mi padre se hubiera puesto a trabajar como un negro, todavía, pero lo cierto es que se quedó hastiado y dolido contra todo lo que le era familiar, le dio por querer vivir como un auténtico señorito, haciendo la competencia a los que se habían forrado de cuartos. Para que se vea lo que son las cosas; yo creo que el gozo de mi padre habría sido sacar del atolladero, dándoles su camisa, si era menester a alguno de los parientes, caso de que se hubieran llegado a arruinar. La herencia, la dichosa herencia era para él y para todos una obsesión, y hay que ver lo que hizo por ganarse a Teresa, hasta que entre todos hicieron la pantomima del arreglo, y la viuda salió más beata que nunca, lo cual fue algo así como comprarla. Parecía que don Roque, el famoso don Roque, más que dejar dinero, hubiera dejado sueltos escorpiones, sapos y culebras, y un servidor no culpa a nadie de todo más que al dinero, al cochino dinero, que es el que tiene la culpa de todo lo malo de este mundo (670-671).

Incluso, también se puede hacer una lectura metafórica de este preso que espera el momento definitivo, que espera la muerte; sabe que su vida conduce hacia la muerte pero no sabe el momento exacto en que sucederá, igual que Cosme no sabe el momento en el que vendrán a buscarlo para darle muerte. Es toda una reflexión filosófica:

La muerte es toda una e igual. Una hora es una hora y una noche es una noche, y por más que dure se acabará. Lo malo es tener que esperar el momento. Lo malo es saberlo y, no obstante, tener que luchar entre no pensar en ello y tener que pensar en ello cada minuto, cada segundo que pasa. Y más que el terror al dolor y el miedo a terminar así, el no saber lo que pasará en ese instante (672).

Los lectores acabamos por identificarnos con el condenado porque no sabemos cuándo la muerte llamará a nuestra puerta y es algo que nos puede ir debilitando a lo largo de la vida, de la misma manera que debilita a Cosme el no saber cuándo vendrán por él y el no saber de qué manera será su ejecución. De las reflexiones de Cosme se desprende cierto respeto hacia el momento de la muerte (675).

Otra lectura metafórica que se puede hacer de esta tercera parte es la intencionalidad de adoctrinamiento, es decir, tanto sor Paula (la única que no ha sufrido un destino aciago tras recibir la herencia de don Roque porque ha invertido el dinero en un buen fin, lo ha destinado a los que menos tienen) como don Tarsicio tratan de convencer a Cosme para que se arrepienta de sus acciones, para que pida perdón y así conseguir la salvación de su alma; pues Dios es el único que concede “el indulto” y no los hombres en la tierra: “Solamente recuerdo que ella (sor Paula) insistió mucho en decirme que el único que concede indultos y algo más que indultos es Dios. «A veces no nos damos cuenta –dijo al final– de que Cristo fue también un condenado a muerte»” (674). Los valores del perdón, del arrepentimiento de los delitos u ofensas, de morir en paz y abrazar la religión se dispersan a lo largo de esta tercera parte, donde Cosme, antifascista, reflexiona también si podría encontrar el perdón entre sus ciudadanos después de una guerra civil. Si en *Ev* un miliciano nacional perdona a los verdugos republicanos de su familia y decide no matarlos desde la posición de vencedor, ahora Cosme, que pertenece al bando de los vencidos después de la guerra civil, no encuentra, supuestamente, el perdón entre sus conciudadanos, tras haber matado a un cura: “Pero perdonar, aunque la gente se llama tan cristiana, lo hacen pocos. ¿Pocos? Ninguno. Estoy seguro de que, si recorriera el pueblo entero pidiendo clemencia, de puerta en puerta, lo único que harían sería darme con la puerta en las narices” (688). Sin embargo, como condenado a muerte, si alcanzará el arrepentimiento.

Por lo tanto se puede decir que la obra de Cela ha servido de fuente a Castillo-Puche para construir esta novela, *Hp*, no tanto la totalidad de ella como sí la tercera parte. Sin

embargo, la obra total adquiere tintes faulknerianos⁷⁶, como ya advirtió el propio Castillo-Puche. En el capítulo anterior he recogido una entrevista en la que el propio Castillo-Puche atribuye a *Hp* la peculiaridad de tener un “corte faulkneriano”, aseveración que me lleva a hacer un ejercicio comparativo, a grandes rasgos, de *Hp* con Faulkner. Además, entre las carpetas personales de nuestro escritor yecano revisadas en la Fundación homónima encontré fotos e información sobre el escritor norteamericano.

Esto me lleva a pensar que Castillo-Puche estaba al corriente de la novela que se escribía en Norteamérica y que fue lector y admirador de Faulkner. La producción narrativa de este estadounidense es amplia y me inclino a establecer el estudio comparativo con una de sus novelas, *Ma*, publicada en 1930 y que forma parte de esas narraciones ancladas en un espacio narrativo totalmente imaginario: el condado de Yoknapatawpha, que sin embargo tiene raíces reales. El mundo de Yoknapatawpha es un microcosmos en el que se desarrolla ante el lector un espectáculo sorprendente, rico y variado, de hechos y dramas, casi siempre directa o indirectamente motivados por el recuerdo y las secuelas de la guerra civil norteamericana (la Guerra de Secesión). Pareciera que estuviéramos hablando del microcosmos castillopucheano de Hécula (Saruste), en el que los hechos también están condicionados, en la mayoría de los casos, directa o indirectamente por la guerra civil española. Ambas novelas, la de Faulkner y la de Castillo-Puche (*Hp* o cualquiera del ciclo heculano), aunque están incrustadas en un espacio concreto y asfixiante, no son provincianas en absoluto pues en ambas se encuentra una de las claves que explican la profundidad de la visión de los novelistas. Llegan al desvelamiento de valores y características del ser humano que son auténticamente universales.

Otro elemento similar que sitúa estas dos novelas en el mismo plano creativo artístico es el punto de vista múltiple de muchos personajes. Aunque Faulkner utiliza el monólogo interior (59 monólogos) para presentar la visión interior de sus personajes, Castillo-Puche se inclina más por el uso de un narrador en tercera persona, pero, eso sí, acudiendo a otras técnicas para la expresión de los sentimientos y valores de los personajes, sobre todo la escritura. También coinciden en que los personajes de los dos narradores crecen, se desarrollan y evolucionan, muchas veces, a través del sufrimiento. En definitiva, para crecer se autodescubren a sí mismos y devuelven a la humanidad ese conocimiento que repercute en el lector, que inicia su camino de autodescubrimiento.

Un rasgo más que comparten estos dos escritores es el carácter simbólico o meramente descriptivo de los títulos de sus novelas; para algunos recurren a fuentes literarias, griegas, bíblicas. En cuanto a *Hp*, ya lo he comentado más arriba, responde a una intención descriptiva de la trama narrativa, aunque pone el foco sobre la actuación sospechosa de algunos personajes. El título de la novela de Faulkner está extraído de una cita clásica, que pierde su sentido en las traducciones, ya que proviene de una frase de Agamenón en *La Odisea* (Canto XI), frase que se había traducido en inglés erróneamente como “As I lay dying”: “Yo elevaba mis manos y las batía sobre el suelo, muriendo con la espada clavada”.

Que el título sea algo accidental, o que la cita sea peregrina, no tiene en el fondo demasiada importancia: Addie Bundren lleva, como decía su padre, “toda la vida preparándose para estar mucho tiempo muerta”. La vida como agonía. Mientras Addie está viva existe cierta conexión entre los miembros de la familia Bundren. Su última voluntad, ser enterrada en

⁷⁶ Otras novelas existencialistas de la época, con eco faulkneriano, son la de Ricardo Fernández de la Reguera *Cuando voy a morir* (1950), construida a través de un largo monólogo, y la de Alejandro Núñez Alonso *Segunda agonía* (1955).

Jefferson, su lugar de origen, será aceptada por todos, por distintos motivos: Cash porque tiene oportunidad de crear una obra de la que sentirse orgulloso; Dewey Dell para abortar; Jewell para demostrar su autonomía y, en última instancia, devolver el cariño que su madre le demostró especialmente; Anse por una dentadura nueva y, de paso, por una sustituta; Vardaman por un tren de colores. Darl es quizás quien no tiene un motivo especial para continuar hasta Jefferson, el único lo suficientemente lúcido como para darse cuenta de la inutilidad del viaje, y pagará, no por sus actos en el río y en el granero, sino porque conoce, con un conocimiento cercano a la locura, lo que Dewey Dell oculta.

El núcleo narrativo de ambas novelas, *Ma* e *Hp*, es el mismo: la familia y la muerte de uno de sus miembros. Por lo tanto, la muerte y el cumplimiento de una última voluntad desencadenan una serie de avatares que parecen teñirse con tintes trágicos. Esta última voluntad, ya lo hemos visto en el análisis de *Hp*, se refiere al testamento de don Roque, en el que queda recogido el reparto de su herencia aconsejado por don Luciano, cuyos destinatarios son unos sobrinos que la reciben con verdadera ansiedad, elemento premonitorio de un final casi anunciado. También hay que advertir que hay unos personajes cuyo grado de autoconocimiento es tan significativo que produce en ellos auténticas transformaciones, como he indicado más arriba (don Luciano, Cosme y don Tarsicio e incluso Frasquito y Juana).

En cuanto al familiar muerto en *Ma*, es la madre. Por lo tanto se trata de un núcleo familiar más compacto y cerrado, cuya última voluntad corresponde al traslado de su cuerpo a otra población (Jefferson) para ser enterrada con los suyos. Ahora serán sus hijos y su marido quienes tienen que cumplir esa voluntad. La aceptación de iniciar este viaje provocará en cada uno de los familiares una suerte de cambios y transformaciones, que quizás sean más notables en Darl. Además, esta aceptación vendrá motivada por una serie de objetivos o motivaciones de cada uno de los miembros familiares, como ya he anotado antes. Evidentemente, este viaje que inician hunde sus raíces en los grandes viajes y en las grandes epopeyas del imaginario bíblico y literario, como el Éxodo de los judíos, La Odisea o La Eneida... En todo caso, son viajes casi de retorno, en esa búsqueda de la identidad personal con pretensiones de encontrarla en la casa materna. Este viaje de unos familiares cargando con el cuerpo muerto de la madre con el propósito de enterrarla en su localidad con los suyos pone en evidencia lo endeble del ser humano, así como la propia podredumbre del cuerpo en este largo entierro:

Las señoras salieron huyendo por la calle con los pañuelos en las narices (...). Debía de llevar ocho días muerta, me dijo Albert. Venían de algún sitio del condado de Yoknapatawpha, y pretendían llegar a Jefferson con aquello. Era algo así como un trozo de queso podrido caído en un hormiguero y metido en aquella carreta tan destartada (190-191).

Es probable que Castillo-Puche se inspirara también en este pasaje de Faulkner para relatar el entierro del padre de Julio en *Cmh*. Este entierro está envuelto en un sentimiento de vergüenza:

Nuestro padre se estaba descomponiendo y un líquido pútrido calaba las maderas y caía en grasientas gotas al suelo. (...) Si yo hubiera sido mayor entonces, creo que habría cargado la caja sobre mis hombros y, ayudado por mis hermanos, nos la hubiéramos llevado, quitándola de aquella pública vergüenza (95).

Los componentes de una y otra familia pertenecen a clases sociales en las que la falta de formación y cultura son evidentes. Don Luciano (*Hp*) es el que tiene más formación cultural; sin embargo queda difuminada por sus intereses terrenales:

No había ningún pariente lo que se dice pobre de solemnidad, pero a algunos les faltaba muy poco para serlo. Los que vivían más desahogadamente lo hacían con apuros y trabajando. (...) Todos eran gente modesta y honrada, con esa honradez sentenciosa y provocadora de los pueblos, una honradez un tanto triste y malhumorada (514).

En el caso de *Ma*, precisamente es la madre muerta la que tiene un nivel de formación más alto, puesto que es maestra y esto le ayuda a percibir el egoísmo de los que conviven con ella: “Y cuando tenía que verles día tras día, cada uno con sus secretos y sus egoísmos personales, y una sangre extraña en cada uno y extraña a la mía y pensaba que este parecía ser el único modo de estar preparada para morir, odiaba a mi padre por haberme engendrado” (165-166).

Un egoísmo también implícito entre los herederos de don Roque, que se mueven por fuerzas primarias y por intereses egoístas; y de todo esto es observador don Roque, que los contempla de manera minuciosa, y acaso su larga enfermedad y su lenta agonía, así como la propia herencia, serán constitutivos de una venganza premeditada hacia los suyos, que no le han mirado bien, y hacia la propia vida:

Don Roque, aunque caía de vez en cuando en rarezas de misántropo, que no quiere ver a nadie, o de avaro, que desconfía de todo el mundo, había sido de por vida un hombre hábil e ingenioso, y quizás estaba fingiendo aquello de la agonía para observar cautamente a los herederos. Si bien daba la impresión de que no oía y los ojos los tenía cerrados, como aburridos del espectáculo, podía ser muy bien que se hubiera estado enterando de todo, de las idas y venidas, de las peleas en la cocina o en la cámara, de aquel vértigo de alegre impaciencia que dominaba a todos. El caso es que desde que dijo la primera vez aquello de “¡Mundo embustero!”, no dejó de repetirlo cada minuto, y una vez lo decía como indignado, otras con guasa, algunas veces como si fuese una deducción científica. Hubo veces que puso en la voz un tonillo de sarcasmo o de rabia (515).

Como lectura complementaria y metafórica, ¿no es esta la exclamación de todo ser humano ante la vida cuando está próximo a la muerte?, ¿no es la vida un discurrir y un aprendizaje de verdades que son mentiras? Igualmente, la larga enfermedad y agonía de Addie y su última voluntad, ¿no representan una suerte de venganza tal vez contra ella misma o contra su marido o contra sus cinco hijos? Se trata de una madre y mujer adúltera que se preparó durante su vida para estar mucho tiempo muerta. Así se recoge en el único monólogo de esta novela faulkneriana donde Addie hace un breve recorrido por su vida de casada y de su propia anulación, cuya causante fue la maternidad y donde ensaya un discurso reflexivo-filosófico del propio metalenguaje. Un discurso en el que nos sitúa en el punto justo de premeditación vengativa:

Con que acepté a Anse. Y cuando me enteré de que iba a tener a Cash, comprendí que la vida era terrible y que esto es lo que nos trae. Fue cuando aprendí que las palabras no sirven para nada; que las palabras no se corresponden ni siquiera con lo que tratan de decir. (...) Entonces me enteré de que iba a tener a Darl. Al principio no lo quería creer. Luego creí que iba a matar a Anse. Era como si me hubiese engañado, como si se hubiera escondido detrás de una palabra igual que detrás de un biombo de papel para darme un golpe por la espalda a través de él. Pero luego comprendí que había sido engañada por palabras más viejas que Anse o amor, y que mi

venganza consistiría en que él nunca se enteraría de que me estaba vengando. Y cuando Darl nació le pedí a Anse que prometiese que cuando muriera me llevaría de vuelta a Jefferson (168).

Addie está relacionada con el pecado, con el adulterio, al igual que Cosme (*Hp*) está relacionado con el pecado, con el homicidio. Y ambos tienen a su lado a una figura que los aplaca, que les habla del temor de Dios. En el caso de Cosme es don Tarsicio, que le incita al arrepentimiento y a abrazar la religión; en el caso de Addie será Cora la que le hable de rezar. Cora siente la religión de manera implacable, atiende a un Dios del Antiguo Testamento: “Y Dios es un Dios celoso. A Él le toca juzgar y dispensar premios y castigos” (165). Y a este Dios rezará después de escuchar la falta de fe de Addie: “Allí arrodillada recé por ella. Recé por aquella pobre ciega como nunca había rezado por mí ni por los míos” (165).

Por lo tanto, estamos ante dos novelas polifónicas, novelas de voces que en cierta manera gritan desamparo. Las voces de los componentes de familias predestinadas al padecimiento y a la disolución, lenta pero imparable. Faulkner da un paso más, que no encontraremos en la narrativa castillopucheana, y es la ruptura con la figura materna. Esta deja de ser la unificadora de la familia para pasar a ser la que aporta la disolución. Y curiosamente, en la novela española de Camilo José Cela, *LFPD*, también se produjo esta ruptura con la figura de la madre. Sin embargo, como digo, este paso nunca lo da Castillo-Puche y por ello quien asume este papel es don Roque, un anciano tío que con su herencia contribuye al derrumbamiento familiar, justamente en el momento de la lectura de su testamento. Ambas novelas cuentan el fracaso de una familia, pero en medio de todo el derrumbe siempre hay sobrevivientes en los que la esperanza se instala. En el caso de *Ma* es Anse, quien inicia una nueva vida, y en *Hp*, es don Tarsicio, no un familiar, sino una persona que ha encontrado en Cosme (descendiente lejano de don Roque) el elemento disuasorio a su posición cómoda en la vida y le ha incitado a predicar una nueva religión.

En definitiva, en cincuenta y nueve monólogos interiores Faulkner va tejiendo con mano maestra y una prosa exquisita (que contrasta con lo macabro de muchos pasajes) el último viaje de una mujer aborrecible que tiraniza a su familia aun después de muerta, mostrándonos el extraordinario estoicismo e irracional obstinación de aquella pobre gente. Como ha dicho Rafael Reig (2006): “viajan estúpidos y heroicos, cargando en la carreta con la vida y la muerte (el cadáver de la madre y la hija embarazada)”. Su ánimo, no obstante, no impide que uno de los hijos, Darl, acabe en el manicomio, completando una historia tétrica que pone el énfasis en la resistencia humana, la que son capaces de soportar los personajes de *Hp*. Alguno, al igual que Darl, acaba en el manicomio (Periquín, *el borreguero*) porque sabía demasiadas cosas de este entramado familiar de fuerzas miserables. Ambos relatos son catastróficos, deterministas (fatalistas más bien) de la condición humana, donde el núcleo familiar se manifiesta trágicamente en una colección de infidelidades, odios, locura y falta de esperanza.

3.2.3.- “Trilogía de la Liberación”. El adulto que se hace niño para encontrarse a sí mismo por medio de la memoria. El despertar de la conciencia.

La *TL*, de la que aporté documentos sobre crítica literaria en el apéndice III (2), es la obra castillopucheana compuesta por tres novelas, *Elva* (1977), *Esr* (1979) y *Cpn* (1982), que más premios le mereció a su autor. Escritas en un corto espacio temporal, nos indica la inminente necesidad de contar y de extraer de sí mismo todo ese vasto poso que el tiempo ha ido diluyendo en el alma de este heroico protagonista: un adulto que, por medio de la memoria,

recorre un camino hacia la niñez y, desde esa etapa, recorre una larga travesía hacia el autoconocimiento para encontrarse a sí mismo. “Liberación” es, por lo tanto, la palabra clave que engloba el conjunto de las tres narraciones, liberación que produce el hecho mismo de la escritura y el propio autoconocimiento al indagar en los recovecos del alma y vencer los miedos que a todos los individuos nos atenazan en ciertos momentos de nuestras vidas.

Por lo tanto, estas tres novelas son un viaje interior de ida, de retorno al paraíso de la infancia, donde asistimos al despertar de la conciencia del niño Pepico, que siente la necesidad de entender la realidad, de entender el mundo que le rodea para poder conocerse; pero también son un viaje de vuelta, porque cuando se ha retrocedido al paraíso perdido de la infancia se pone en marcha este otro viaje de vuelta a la propia edad adulta, viaje cargado de obstáculos. Se avanza, siempre y cuando se asuma el propio autoconocimiento; siempre y cuando se venzan los obstáculos y se venza a los monstruos que flanquean el paso. Pepico irá apropiándose de su autoconocimiento y autoformación por medio del sufrimiento, será un sentir dolorido continuo. Cargará, como otros protagonistas castillopucheanos, con una nueva herencia individual y personal: sus recuerdos, a los que dará forma por medio de la memoria. Pepico inicia este viaje con una alforja ligera de peso, pues únicamente ha metido dentro la memoria, un instrumento con doble filo: por un lado es la llave que destapa sus recuerdos, pero, por otro lado, estos recuerdos son modelados, idealizados, evocados desde la distancia y, por lo tanto, se vuelven a cargar de otros sentimientos.

Concha Alborg (1989: 19-29) dice:

Los críticos están de acuerdo al afirmar que con la publicación de la llamada trilogía de la liberación de José Luis Castillo-Puche (...) se da comienzo a una etapa en su novelística (1989: 19).

Por su edad, por su constitución enfermiza, por su orfandad y por su situación en general, el joven protagonista está caracterizado como una víctima (98, 115, 154); y su percepción de sí mismo perdura aún en el adulto: “...muchas veces me he preguntado por qué me pasa a mí esto que me pasa, y si no será por todas aquellas muertes que pesaron encima de mi débil, enfermiza, atormentada niñez” (164). También se enfatiza su carácter solitario. De pequeño casi no tenía amigos; en parte porque el tío Cirilo le censuraba todas las amistades (46), aunque, quizás por la costumbre, le gusta también la soledad (147). El miedo es otro factor que contribuye a su caracterización ya que, según Gemma Roberts, Pepico siente “...miedo a todo, miedo al castigo eterno en el infierno, miedo a la autoridad familiar, miedo a los vivos, miedo a los muertos” (1989: 22).

Es interesante explotar la relación entre la religión y la víctima bajo las premisas de René Girard en su libro *La violencia y lo sagrado* (1983). (...) Aplicándolo a la narrativa de Castillo-Puche se puede establecer que Hécuba se ceba ritualmente en el niño inocente para saciar su sed de sacrificios. Según los términos antropológicos de Girard se explica, entonces, la correlación entre el énfasis en el culto y la violencia del pueblo.

Para Castillo-Puche, Hécuba es un microcosmos de algo mayor –posiblemente España– y lo anecdótico es un puente para lo universal. (...) De sus obsesiones íntimas trasciende a una problemática de carácter universal que le sitúa como escritor comprometido. (...) La trilogía ha sido el sacrificio definitivo que le ha salvado de la torturante Hécuba (1989: 23).

Así pues, la *TL* es una obra narrativa con tintes filosóficos, autopsicológicos, escrita desde la primera persona pero conjugando también la segunda, donde el protagonista es el narrador que se habla a sí mismo, que mantiene un diálogo en el que el emisor y el receptor son

la misma figura. Como los antiguos griegos, Castillo-Puche recurre al diálogo para ir hacia la verdad, en su caso, hacia el autoconocimiento. Se trata de un diálogo, por otra parte, modelado por la fuerza y el antojo de la memoria, a través de la cual los recuerdos van saliendo a flote, salen de la oscuridad a la luz.

En última instancia, esta trilogía, que efectivamente supone una liberación del escritor y del protagonista, vuelve a ser un nuevo viaje hacia la muerte. Ahora la muerte no la encontrará el protagonista, sino su madre, figura sumamente relevante en la caracterización de Pepico y, por qué no, de Castillo-Puche. Esta trilogía supone un reencuentro del niño con la figura materna, como vemos, un proceso totalmente alejado de la ruptura de la figura materna que percibimos en las dos novelas anteriores que han servido de comparación con *Hp*. La muerte, que se hace presente en la madre, junto a Hécuba, con todos sus atributos, es el elemento determinante dentro del proceso de madurez del protagonista niño-adolescente-joven-adulto. En definitiva, el tránsito de niño a hombre.

Así finaliza *Cpn*, la última novela de esta trilogía:

Dicen que todo vuelve al principio y que vivir es recomenzar cada día, y al menos esa es la lección que has aprendido, y tampoco Hécuba es la misma, pero es al menos tu tierra, la tierra de los perfiles duros, de las grietas profundas, de los yermos resacos, del sol cortante y los vientos enloquecedores; pero es tu tierra y allí está tu sitio, allí posiblemente te puedas encontrar a ti mismo, por supuesto muy diferente al niño cuya mano apretaba tío Cirilo, al niño que cargaba la caja de hierro de don Jerónimo, incluso al hombre que arrojó el fusil en una noche de guardia para buscar liberación en la corriente sin orillas (503).

El protagonista acaba asumiendo el propio sentir de la vida, puesto que el comienzo de este largo viaje, de esta trilogía, arrancaba con “la caída de la venda” (*Lva*, 35). Con una caída que ponía al descubierto la herida abierta que había de sanar, destapando y descubriendo al propio “minotauro” de este protagonista, a las propias bestias que habitan en su interior como “fondo verdoso del pozo del patio” (*Lva*, 35). Se trata de un “minotauro” que tiene por hábitat su pueblo, el pueblo de Pepico, y al que al comienzo de esta trilogía, en *Elva*, Pepico, desde la memoria, le dirige una imprecación y le reprocha su presencia en él, en la conformación de su persona:

Allá te pudras o te levantes sobre las nubes, pueblo altivo y sumiso a la vez, pueblo que gastó la piedra de su alcuña y la sangre de su linaje en hecatombes revolucionarias y riadas de sangre, pueblo terroso y seco como el yermo y solitario como el mismo yermo, con sus filas largas de calles desoladas y ventosas, calles airadas de su propia solemnidad, callejones que no pueden remontar su humildad, mole derramada de piedras blanqueadas por la cal, que últimamente has hecho de tu propia dignidad verbena y jarana de ridículos rascacielos. Allá te hundas o te glorifiques, pero lejos de mí, porque yo me fui lejos, no huyendo sino buscando la vida, y aunque me haya ido por necesidad y expoliado hasta la raíz del alma, tú eres esqueleto de tus propios sueños en medio del páramo con ilusiones de huerto, y aunque te tenga en la entraña, como tú me tienes a mí, abusas del poder de mi recuerdo y por eso siempre nos encontraremos en una pugna enconada y dolorosa (45).

El final de esta cita delata la herida de Pepico.

El espacio en estas novelas tiene una incidencia metonímica en la presentación del protagonista. Destaca a este respecto “el bosque en llamas de los sueños”. Este marco onírico refleja los temores del narrador, asociados a la pérdida de la figura protectora materna. El lector intuye la hipersensibilidad que atenaza al protagonista, y ese marco onírico se materializa en

forma de pasadizos de un bosque en llamas, de un espacio sin salidas, de ecos estridentes. Conforme avanza el relato, el protagonista profundiza en el intento de interpretar sus pesadillas y la figura materna reaparece.

La *TL* se sumerge en la densidad de las reminiscencias, en una feliz articulación de memoria y voluntad narrativa. Castillo-Puche reconstruye un pasado personal y colectivo recurriendo a procedimientos narrativos como la introspección, la búsqueda y el desarrollo de imágenes perdidas, el análisis de documentos históricos, que apuntalan el marco social de los recuerdos. Castillo-Puche está convencido de que “toda narración es por naturaleza interminable”. Por tanto, mezcla realidad y ficción. De ahí el intrusismo autobiográfico en la historia.

La estructura mítica sobre la que se articula el conjunto de la *TL* tiene que ver con aquellos mitos que nos relatan procesos internos, que nos hablan de monstruos y de héroes que existen en nuestro interior. Muchos de ellos muestran con todo detalle las armas que debemos emplear en nuestra lucha interna, el método que debemos seguir. Describen y evocan los elementos que componen la psiquis, nos enseñan a diferenciar, a discernir. En definitiva, nos enseñan el camino del desarrollo.

Hay dos polos, dos fuerzas antagónicas en el interior del ser humano: luz y tinieblas. Despertamos en la medida en que somos capaces de iluminar nuestra oscuridad, de transmutar energías, de morir internamente para así permitir el nacimiento y la liberación de fuerzas conscientes. Esta es la gran aventura, la gran hazaña de todos los tiempos, el viaje interior que lleva a una transformación de aquel que lo realiza, que descubre y despierta capacidades interiores que estaban dormidas. Es una contienda que se desarrolla donde está el mito, en un “espacio interior”. Pero, por otro lado, la presencia de la muerte es abrumadora, se convierte en el telón de fondo para el aprendizaje de su aceptación, tanto de la muerte de la madre como de la de sí mismo. Por lo tanto, Pepico es un héroe castillopucheano que inicia el viaje interior hacia el autoconocimiento, pero también el viaje hacia el entendimiento de la muerte. Todos y cada uno de los individuos que se esfuerzan por comprenderse a sí mismos, pero que buscan captar el sentido de la muerte, son Pepico, un “Teseo” con las armas de la voluntad y la autoobservación, que busca tener conciencia y conocimiento de sí para matar al “minotauro”, ese monstruo interior configurado con vicios como la codicia, la envidia, el pecado. Un ser que tiene encarcelada a la conciencia y que se cree singular porque va consumiendo poco a poco al hombre protagonista. La muerte de este monstruo liberará la conciencia, la racionalidad y el propio autoconocimiento para ayudar a volar a Pepico y llevarle al Olimpo, a la luz, al conocimiento y, por lo tanto, a la autotransformación.

Cada mito tiene distintos niveles de interpretación y de comprensión. La misma mitología no ofrece una versión única de cómo se desarrollan las aventuras mitológicas ni de las características de sus protagonistas. Para evocar la conquista de la luz seguimos instalados en uno de los mitos más conocidos en el mundo griego: Teseo. A través de sus hazañas nos va mostrando la senda interior de desarrollo, el proceso del despertar. Existe dentro de cada uno de nosotros, pero hay que activarlo, fortalecerlo, dotarlo de las armas que necesita para cumplir su misión. Se trata del despertar del héroe interior.

En los prólogos de las tres novelas, escritos por Milagros Sánchez Arnosi y Javier del Amo, encontramos explicaciones y pautas para entender estas novelas: “El sentimiento trágico de una conciencia a través de una estética deformante” o “Una escritura comprimida y desatada”

de Milagros Sánchez Arnosi (2-octubre-1979), así como el prólogo de Javier del Amo que analizan con bastante acierto estas tres novelas. Por la importancia y el paralelismo con mi estudio los aporto en el apéndice III (3).

Verdaderamente, estos prólogos sientan la base para entender esta trilogía y está de más cualquier añadido. Ahora bien, también se puede entender a Castillo-Puche por medio de Gabriel Miró, a través de los elementos que conforman su universo narrativo. La admiración que sentía por Gabriel Miró era incuestionable como él manifestó en innumerables ocasiones. Su influencia es palpable tanto en lo formal, en el lenguaje como en los elementos que conforman ambas narrativas: las campanas, el espacio narrativo, los ecos emotivos y auditivos o las sensaciones. El objetivo de traspasar la primera capa de la realidad para captar el momento preciso y sugerente de las emociones a través de la palabra o buscar y captar la palabra precisa para llegar al autoconocimiento es evidente en los dos escritores, que no se quedan en la superficie de la realidad, aunque cada uno continúe su ruta narrativa por caminos diversos.

Vicente Ramos (1964: 100-101), que analiza el universo mironiano, expone lo siguiente a propósito de la infancia:

El mundo de la infancia es el de la alegría sin doblez y el de la ternura. (...) Ser niño es vivir en la vida ancha, en la rectitud y luminosidad del sentimiento y en los brazos del amor: “¡Si vuelvo la mirada melancólicamente a la niñez –afirma Urios en *La novela de mi amigo*–, es porque tenía madre!... Es eso, es nada más que eso ser niño: tener padres; ser completamente hijo...” (O. C., 124). Mas, fatalmente, la diáfana vivencia se ha de turbar y el estado de inocencia pasará a la categoría de recuerdo. (...) A partir de una crisis de espíritu, provocada por las sacudidas de la carne, el estado de inocencia deja de ser consubstancial porque el niño, simplemente, ya no es niño. (...) Ser niño es, pues, vivir en “sensación de inocencia”; ser hombre es alcanzar la “sensación de mujer” y “resonarle humanamente el corazón” (O. C., 617). (...) En cuanto a las visiones en *Niño y Grande*, sobre los seres infernales, puede leerse el capítulo IV donde aparece el demonio en forma de “serpiente gorda, escamosa, glacial” o también con aspecto de “un macho cabrío, hirsuto, cornudo y todo” (O. C., 442). En páginas más adelante de la misma obra se dice: “El Pecado, la Muerte y el Juicio Final eran palabras que se cernían siempre sobre nosotros como las aves que rodean la querencia de los muros y torreones del colegio”.

Es la misma imagen que encontramos, casi literalmente, en las visiones que tiene el niño Pepico en la obra de Castillo-Puche y que veremos más adelante.

Siguiendo con el mismo libro que estudia el “mundo de Miró”, cuando Vicente Ramos analiza al personaje mironiano Sigüenza, introduce el epígrafe “Sigüenza busca a Sigüenza” (147). En este capítulo distingue tres etapas en el itinerario vital de Sigüenza: a) anunciación, nacimiento y andanzas juveniles, b) conciencia de plenitud y andanzas ciudadanas, y c) búsqueda de sí mismo, reencuentro y despedida en el último límite de su juventud. ¿Acaso no es lo mismo que le sucede al Pepico de las novelas de Castillo-Puche? Por ejemplo, *Años y leguas* (testimonio de la tercera fase) es la más extraña y lírica aventura del hombre que pregunta por su espíritu. Sigüenza retorna a los lugares de su origen con desesperado deseo de encontrarse y llegar a ser lo que verdaderamente era. Sin embargo, esta percepción es diferente a lo que les sucede a los personajes castillopucheanos, porque estos se quieren autoconocer como entes humanos, desde el punto de vista gnoseológico, como personas. Se trata de una búsqueda interior, y por eso se retrotraen a un pasado lejano, a la infancia, pero desde el psiquismo y el

imaginario. Mientras, Sigüenza se busca a sí mismo para llegar a ser como era en un entorno determinado, en una época concreta: quiere a toda costa vincularse a su lejano ayer.

Refugio y hontanar de la memoria. Básico y fundamental empeño de Sigüenza fue, sin duda alguna, reencontrarse, llegar a la conciencia de sí para alcanzar la plenitud de su ser. Para ello, necesitaba intimizarse (151).

Para “coincidir consigo mismo” le urgía caminar a solas por su ayer, refugiarse en su pasado, revelarlo, despertar sus recuerdos, que, como en Urios, “no habitaban solo en la memoria, sino dentro de toda mi carne” (O. C., 120). Únicamente de este modo, iría modelándose en su duración interior, en su tiempo mortal.

Empero, el ardiente afán de contemplarse en el espejo de la memoria conlleva el riesgo de admitir, por paramnesia, como propio lo que no lo es y, en definitiva, caer en la inautenticidad (152). ¿Dónde, pues, hallará Sigüenza su autenticidad sin riesgo de falsificación? ¿En su tiempo? ¿En el tiempo? ¿En las cosas? En la conjunción de ambos tiempos con las cosas, engendrando una misma realidad, ya que, como hemos dicho, Sigüenza no es Sigüenza si no “está visualmente rodeado de las cosas y comprendido en ellas”.

¿Es el mismo sentir dolorido el que tienen Pepico y Sigüenza? De ese patético vivir en sus límites, cercado por su contorno; de esa misma parvedad de su naturaleza, entrañada en la grande y universal, nacen el destino de Sigüenza y su “dolorido sentir”, que no es sino el trágico saber que las cosas seguirán aun sin él y, por lo tanto, sin su emoción. Dolorido sentir de su conciencia al persuadirse de que él morirá, pero no el paisaje.

Pepico no hace esta evocación de lo pasado desde el mismo sentir de Sigüenza. Pepico se busca en su pasado para entenderse a sí mismo. La muerte lo rodea, sobre todo en sus seres queridos, pero ¿él reflexiona y concibe su propia muerte?, ¿su presente desembocará en su autoconciencia de persona que vive, que ha vivido únicamente para la muerte?

Los elementos que conforman el espacio de cada novela son diferentes. El cielo de Hécula y el levantino son antitéticos. Hay un elemento en el paisaje que sí coincide en ambos espacios: el viento, cargado de reminiscencias en Hécula y con numerosas connotaciones en la obra de Miró (Ramos, 1964: 190-191): “El viento es el aire crecido, ya grande que, si bien a veces, es manso, aunque ruidoso” (O. C., 301); y, “otras, dulce en los inicios de las tardes” (O. C., 1194), “generalmente cruza los cielos con evidente poderío” (O.C., 178), “duro, afilado, desolador” (O.C., 550), arañando con sus “dientes chiquitines” (O.C., 1091), volando a ráfagas (O.C., 201), maldiciente (O.C., 735).

Sin embargo, un elemento común en los dos escritores es el agua. Ramos dedica unas líneas al estudio de la “Teoría del agua” (1964: 247):

Analizando su ser, advertimos, en primer lugar, una típica condición femenina: “Tan femenina es el agua que luego nos arrebató el placer de poseerla. Que sea para nosotros” (O.C., 1124). De tal condición brota una especie de hermosura, (...) otras se ofrenda pura y simple como la luz (O.C., 57). Pero el agua (...) tiene alma, principio de vida, que le llega, en sustancia, de “la tranquila plenitud de su origen” (O. C., 753). El agua es hontanar de placeres: acaricia a quien se le acerca con “el misterio y la vida de la emoción suya”, embriagándole de su olor, olor íntimo “que toca las raíces profundas en la tierra tan tierna como un fruto descortezado; olor del agua desde el tiempo” (O. C., 1123). (...) En virtud de las propiedades de perennidad y transitoriedad el agua es medida de lo temporal en el hombre. Coincidiendo con Tales de Mileto, piensa Miró que el agua es principio y origen, al menos, material, de todo lo existente. Así lo

expresa por boca de Bautista el Zahorí: “Agua hay en todo el mundo. Hay más agua que tierra, porque... ha habido siempre más agua que tierra... El agua es todo...” (...)

Deducimos de aquí, la consideración de su generosa maternidad –“la madre agua, que regocija nuestros ojos, que suaviza y encalma nuestros nervios y que solo oyéndola nos parece sentir su fresca delicia” (O. C., 170) – y su potencia generatriz –“agua criadora, llena de gracia” (O. C., 754)– de pueblos y civilizaciones (...).

Otro elemento común en la creación narrativa de Miró y Castillo-Puche es la sensación auditiva de las campanas. Así lo recoge Ramos (1964: 337) en lo que respecta al mundo de Miró:

La campana, como fuente de impresiones auditivas, puede ser considerada: a) en sí; b) en relación con pueblos y paisajes; c) por su motivación del carácter religioso y d) en sus otros y varios aspectos de utilidad sonora. (...) Sin duda, el campaneo que más conmueve al hombre es el que anuncia la presencia de la muerte. Las campanas se humanizan totalmente y hasta parecen llorar cuando doblan. En Levante, si el que muere es un niño, las campanas tocan a *albat*: “Eran vocecitas de campana que se precipitaban de la torre, retozonas, alocadas, raudalosas, como hadadas de flores vertidas desde la altura...” (O. C., 20). Si muere un anciano, unos sonos “se quedan balbucientes en los labios de las campanas; otros, vuelan con temblor de murciélagos en torno de la parroquia...” (O. C., 1076).

3.2.3.1.- El libro de las visiones y apariciones, *El amargo sabor de la retama*, *Conocerás el poso de la nada* / *Niño y grande*, Gabriel Miró.

El poso y recuerdo de Miró en la obra de Castillo-Puche es cierto, pero si hay una novela mironiana que ha servido de semilla o en la que podemos encontrar planteamientos similares con la *TL* de Castillo-Puche, esa es, sin lugar a dudas, *Niño y grande*, en la que encontramos elementos similares: niño, enfermedad, amor-pecado, colegio interno de jesuitas, muerte, culpa... Si *Nyg* es una novela de amor era lógico que Miró introdujese elementos vinculados a la enfermedad y a la muerte, temas que siempre ocuparon y preocuparon al escritor. Rara es la obra de Miró en la que no aparezca una meditación sobre la muerte, como igualmente rara es la obra en la que no se produzca una meditación, paralela, sobre el amor. Algunos aspectos muy queridos por Miró, como el tema de la luz y la oscuridad, del conocimiento profundo que supone la mirada, están muy bien presentados en *Nyg*, que tiene como argumento la historia de amor adolescente, amor platónico que ilustra la maduración sexual en un clima de absoluta represión.

La novela mironiana, *Nyg*, ha sido la semilla sobre la que Castillo-Puche ha podido edificar su mejor obra, según opinión unánime de los críticos, la *TL*. Evidentemente hay diferencias estructurales e incluso algunas sustanciales entre ambas obras, pero no obstaculizan la comparación. Si Castillo-Puche ha necesitado de tres novelas para construir su trilogía, Miró, de una manera más reduccionista estableció ese crecer, y “ese buscarse a sí mismo de Hernando”, en tres partes que conforman una obrita no excesivamente extensa, pero en la que deja planteadas las mismas preocupaciones, miedos, dudas y soledades que siente el nuevo Pepico, situado en un entorno geográfico distinto al Levante mironiano. Ambas obras hablan desde el “yo”, con el matiz de que la obra castillopuchean da un paso más y su protagonista-narrador se autoinspecciona o autoanaliza desde el “tú”, desde el desdoblamiento de sí mismo.

Por lo tanto, el tono confesional engloba a ambas producciones y en ellas la memoria es la herramienta que emplean sus protagonistas para iniciar ese viaje de ida a la niñez y al despertar de la conciencia. Las visiones y apariciones de los niños Pepico y Hernando tienen una función estructural en las novelas en cuanto que se hallan íntimamente vinculadas al desarrollo de la acción. Proyectan una luz interior en el ámbito de los valores morales y participan de un don profético al anticipar acontecimientos que van a suceder. Dentro de la mente infantil estos se ordenan en una trabazón de carácter sobrenatural que explica luminosamente los sucesos habituales y el enigma del hombre sobre la Tierra.

Incluso Castillo-Puche ha podido rescatar de *Nyg* la imagen en forma de “alucinación”, empleada en su última e inacabada trilogía *BHA*, de la mujer enlutada que aparece siempre de forma inesperada, como veremos en el capítulo siguiente. Ya Miró establece un juego con la interpretación de esta imagen, de la misma manera que se establecerá en la obra castillopucheana:

Una noche tuve una aparición de inefable ternura. Vi una mujer delgada y pálida, vestida de amplios lutos. (...) Me miró mucho la frente y dentro de mis ojos; y, entonces, la faz de la aparecida era la de mi madre, y lloraba; (...) y al volverse, se le parecía a mi madre y a Elena (...). Por la mañana pedí confesión: (...) –Señor Hernando –me dijo, exaltándose–, la mujer que se le apareció no era su madre ni esa doncella que usted cree (...). No consentía el padre espiritual que lo creyese; y afirmó que la mujer soñada representaba a mi propia alma, prosternada y arrepentida, implorando gracia; y que el Señor, fundiéndola en aquella blanquísima lumbre, débil reflejo de la llama viva de su amor, y cegándome, me revelaba que solo en amarle, en servirle y en creerle hallaría mi remedio (*Nyg*, 99-100).

Un rasgo característico de ambas narrativas, la mironiana y la castillopucheana, es el uso de un lenguaje embellecedor y espléndido. Dentro de este uso del lenguaje un recurso recurrente es el del contraste. Asistimos a la creación de ámbitos idílicos y exquisitos, sobre todo cuando se tratan los sentimientos, para luego romper esa ilusión y situar enfrente elementos brutales y desagradables. También se percibe claramente el contraste en el juego de personajes situados en extremos opuestos en cuanto a su caracterización; por ejemplo, en el caso de *Nyg* (1988) la idealización de Elena está frente a la materialización de doña Francisca o María del Pilar; de la misma manera, Hernando, durante su estancia en el internado, está situado “entre la gracia reflejada y la tosquedad en todo su volumen” (88), es decir, entre Bellver y Senabria respectivamente. De igual manera, el espacio narrativo en el que se enmarca cada una de las novelas tiene ese matiz conformador de los personajes, impregnando la acción de elementos cromáticos y sensitivos, cargados de sensualidad.

El adulterio en la obra de Miró siempre se halla presente, no advirtiéndose en la obra de Castillo-Puche. A veces sí hereda ese trato del marido con poca sensibilidad hacia su esposa. Otro rasgo característico de ambas narraciones es la ironía, no solamente presente en estas dos narraciones, sino en la totalidad de la producción narrativa de los dos escritores. Por ejemplo, si nos situamos en *Nyg*, se percibe ironía en el primer capítulo con la muerte de la abuela arrasada por el desbordamiento de un río, cuando ella había pagado su entierro en once parroquias; también con la aparición del demonio en el internado de jesuitas, o con el episodio del capitán de la Guardia Civil.

Es indudable la inclinación que estos dos escritores han mostrado hacia los temas religiosos y su enmarcación en la sociedad, así como el recurrir a pasajes o citas bíblicas o también la utilización de expresiones latinas que remiten a aspectos que tienen que ver con

situaciones de la religión cristiana. Por ejemplo, en *Nyg*: “Y, entonces, y en las comidas con *Deo gratias*, todos contaban de sus casas y bienes” (83). Esta cita hace referencia a la costumbre que había de leer algún libro piadoso durante las comidas en los colegios de jesuitas. Mientras duraba la lectura se guardaba absoluto silencio hasta que el Padre Rector decía en voz alta *Deo gratias* y ello era señal de que se podía empezar a hablar. También es recurrente la mención a festividades y santos cristianos. Hay alusiones directas a obras que pertenecen al acervo religioso, como el *Sancta Sanctorum* (88) o a *Las confesiones* de San Agustín: “Yo no podía apartarme de doña Francisca, «contento –según confiesa San Agustín– de verme atado con recias y fuertes ligaduras, para ser luego azotado y herido con varas de hierro ardiente, que esto son, para quien ama, los celos, las sospechas, las iras y contiendas)” (130).

Cómo no aludir a las festividades religiosas que enmarcan algunas de las acciones o hechos determinantes de la trama narrativa, como es la muerte de la madre de Hernando el día de la Inmaculada, el ocho de diciembre, cuando la Iglesia Católica festeja el dogma de la concepción sin pecado original de la Virgen María. No es casual, sino que de manera indirecta se está caracterizando a su madre como casta y sin pecado. De igual manera la alusión a la fiesta católica del Pentecostés, donde se celebra la llegada del Espíritu Santo, y por lo tanto, el don de la sabiduría, que en forma irónica es empleado para describir cómo un ser rudo como es su padrino ha logrado averiguar su mal de amor: “Os juro que oyéndole creí que el mundo fue creado con toda simiente de frutos y sabiduría, y que un instante propicio basta para que la tierra más yerma se haga fecunda y el entendimiento más obscuro reciba la lengua de luz del glorioso Pentecostés de la verdad” (156).

Pero ambas narraciones no se limitan a este único aspecto, sino que también, tanto Miró como Castillo-Puche, recurren a citas un tanto profanas, que forman parte del acervo literario que ha modelado la visión de ambos escritores. Así, en *Nyg* hay alusiones, entre otras, al *Quijote*, o a personajes de dicha obra, como la que encontramos en la página 82 referida a Tomé Cecial (que era vecino y compadre de Sancho Panza y hace de escudero de Sansón Carrasco disfrazándose y poniéndose una máscara con una gran nariz para no ser reconocido), empleada por el protagonista-narrador para describir a los padres y hermanos del colegio: “Las narices de los padres y hermanos, siquiera no fuesen todas desaforadas como las de Tomé Cecial, eran encendidas y sonoras.” No es solo esta alusión al *Quijote* la que se encuentra en esta narración; en la página 100 hay una alusión directa a Cervantes y a un pasaje de su obra, cuando don Quijote llega a la venta y dice del ventero: “hombre que, por ser gordo, era muy pacífico” (Parte I, capítulo II), lo que Miró emplea nuevamente para caracterizar a un padre de la orden de los jesuitas, cuando Antón pide que le cambien de confesor: “No me explico por qué escogieron al padre Salguiz, varón gordo, casi redondo, muy sabio en Física, y principalmente en Astronomía, y nada sosegado, contraviniendo lo que Cervantes dijo de la quietud de estas naturalezas lerdosas.” Y Cervantes y *Don Quijote* siguen estando presentes en *Nyg*, entre otras cosas, cuando el destino de Hernando tras la muerte del padre es un pueblo de La Mancha y, sobre todo, al final de la II parte, cuando se extrae casi la cita textual con la que arranca la obra cervantina: “Y la del alba sería de un día de marzo, cuando salí bien apercebido de los dineros que me quedaban, de aquel lugar de La Mancha de cuyo nombre tampoco quisiera acordarme y nunca se me olvida” (138).

Todas estas alusiones suponen un enriquecimiento del texto narrativo. En ningún momento son pretextos de disquisiciones sino que conforman un cierto simbolismo haciendo que la nueva obra narrativa extienda sus redes a todo un imaginario cultural latente en la vida de

ambos escritores; porque Castillo-Puche también despliega estas redes en la monumental obra de la *TL*.

Todavía podría establecer más conexiones entre ambos escritores y percibir la presencia de Miró en obras de Castillo-Puche alejadas en el tiempo. Por ejemplo, *Lmp*, obra ya de final del siglo XX, rescata la simbología de las aves presentada en *Nyg* de Miró, donde la imagen de las aves es empleada como símbolo del oscurantismo que reina en el internado: “El Pecado, la Muerte y el Juicio Final eran palabras que se cernían siempre sobre nosotros como las aves que rodeaban la querencia de los muros y torreones del colegio” (103); para luego, en una forma más intensa, recoger la imagen de las aves negras, siempre en relación con el entorno religioso: “Al apartarme del portal sentí sobre mi frente el vuelo callado de las aves negras” (106). Esta alusión nos acerca a “los murciélagos” de Castillo-Puche y le sirve de elemento cargado de numerosas connotaciones para criticar a los llamados “religiosos”. La crítica a la educación está latente en ambas narraciones: en *Nyg* es una crítica al sistema educativo de los jesuitas (que se puede poner en parangón con *AMDG*, de Pérez de Ayala, posterior en el tiempo), mientras que la *TL* es una crítica al mundo del seminario, a la educación recibida allí y a la vivencia de la religión. Los jesuitas de *Nyg* son seres fríos, poco caritativos y rígidos que además aterrizan a los niños por medio de los ejercicios espirituales, que para un niño tan sensible resultaban nefastos:

Toda la semana de ejercicios guardábamos riguroso silencio. No teníamos clase, leyendo solo libros de piedad y meditación; catábamos, sin órgano, preces y salmos, y escuchábamos tres pláticas diarias. El Pecado, la Muerte y el Juicio Final eran palabras que se cernían siempre sobre nosotros, como las aves que rodean la querencia de los muros y torreones del colegio (103).

Hernando y Pepico realizan, por lo tanto, viajes de introspección y de andadura vital y, para ello, necesitan de un cicerone que los acompañe y les despeje los obstáculos que encuentren durante este caminar hacia la madurez. En definitiva, se encargará de poner ante los ojos de estos protagonistas las armas indispensables para matar al “minotauro” y hacer que surjan otros elementos necesarios para la vida. La mujer soportará esta carga, y es la mujer la fuente de la que brotará el autoconocimiento. Durand lo llama el retorno al útero materno. Hoy llamaríamos “complejo de Edipo” a esta presencia de la imagen de la mujer, y de la mujer madre o, más bien, la proyección del modelo materno en el resto de las mujeres; concretamente en Elena, la enamorada de este adolescente que, según él, muestra un parecido con su madre. Elena le atrae profundamente e incluso llega a confundirla en uno de sus sueños eróticos, que curiosamente coincide con la alucinación que tiene Hernando. De ahí la manifestación de los aspectos freudianos.

Esta alucinación la empleará Castillo-Puche en obras posteriores para destacar la presencia de la misma figura en diferentes momentos de los numerosos avatares de Enrique en la trilogía *BHA*. Podemos pensar que se trata de la propia voz de la conciencia, la presencia del alma, el recuerdo de la madre muerta y, ¿por qué no?, la proyección de la madre en una idealizada mujer con atributos de aquella, en búsqueda constante del ideal femenino. En el caso de *Nyg* (Introducción, 39), las mujeres van modelando la personalidad del joven Hernando: la abuela, católica ferviente, que lo educó; la madre, que despierta en Antón un evidente complejo edípico; la madrina, que le produce rechazo; Elena, en su doble faceta de virgen y matrona, destinataria del amor platónico y no menos del amor adúltero; la cocinera, satánicamente evocada; doña Francisca, la mujer que seducirá al joven con encantadores engaños; Amalia,

encarnación de la lascivia, y, finalmente, María del Pilar, la audaz y gentil viajera que llevará al protagonista hacia el verdadero comienzo de la madurez.

De esta vivencia de la religión imbricada en unos dogmas tan opresivos se desprende un gran sentimiento de culpa de los protagonistas porque se ven, se sienten, se perciben como seres malévolos ante el descubrimiento de nuevas sensaciones y percepciones que aparecen en la vida de cualquier ser humano, como, por ejemplo, el despertar del sexo, del amor, etc. y por ende, cómo la mujer es el símbolo de la incitación al mal. ¿No es quizás esta herencia tan arraigada en la vida del protagonista la que lleva a Castillo-Puche a titular su última novela *Rrr*, donde se perciben las reminiscencias de la ramera apocalíptica de la Biblia? Y podríamos seguir ampliando estas redes con la última novela, en la que la cicerone de Enrique es Elena, Lena, con todas las connotaciones que despliega este nombre que, curiosamente, es el de la enamorada idealizada de Antón en *Nyg*.

En este transitar de “niño” a “grande” que ocupa la totalidad de las dos obras tratadas existen otros temas que vinculan a estos dos grandes escritores: la enfermedad y la muerte. Las reflexiones, sobre todo en torno a este último, ocupan varias páginas pero, en definitiva, es la lectura metafórica de todo individuo. Todos somos seres para la muerte. Al fin y al cabo, es el gran enigma del ser humano, la que nos incita a nuestro autodescubrimiento. Enfermedad, sufrimiento físico y entierros pueblan este recorrido de autoconocimiento y, en puro contraste, la vida bulle, el placer al lado del sufrimiento. La enfermedad está presente en estos escritores y no es más que un síntoma de querer evidenciar la debilidad del ser humano, su propia fragilidad. Evidentemente, me refiero a la enfermedad física. Por ejemplo, en *Nyg* la abuela del protagonista parece ahogada, el Antón niño sufre de la terrible enfermedad del Crup, su padre muere de fiebres tercianas, en su estancia en el colegio debe pasar una temporada en la enfermería aquejado de diversos males... Incluso su imaginación atormentada lo lleva a creer en una próxima muerte violenta (el capítulo “El viaje. Mis asesinos”). Si la novela arranca con la muerte de la abuela, concluye nuevamente con otra muerte, la de Senabria, aquel compañero de internado que acaba casándose con su amor platónico. Sin embargo, tras la muerte de este, Antón podría haberse unido a su amor idealizado, pero ya es tarde. Antón ya ha conocido el placer amoroso por otra vía, por otras mujeres: doña Francisca y María del Pilar. Nueva ironía. En la *TL* la enfermedad y la muerte están presentes desde el inicio hasta el final. Curiosamente la enfermedad, y en concreto la lepra, despertó el interés de estos dos escritores en novelas como *El obispo leproso* mironiano y *El leproso*, cuento de Castillo-Puche.

Las etapas vitales de los protagonistas, tanto de la *TL* como de *Nyg*, coinciden, es decir, *Elva* recoge, desde la memoria, el autodescubrimiento del niño Pepico, al igual que sucede en la primera parte, “La hermana de Bellver”, de *Nyg*, donde el niño Hernando, con un tono confesional, se busca a sí mismo.

Esta primera parte de la novela mironiana está dominada por la vida del joven protagonista en el internado de un colegio de jesuitas. Comienza describiendo su linaje o ascendencia a la manera de la novela picaresca. Esta presentación del linaje, así como el tono confesional con esa falsa autobiografía, aunque no dirigida a un “Vuestramerced”, pero sí a unos supuestos lectores, “Como veis” (88), aproxima esta narración a la novela picaresca, en la que se incluye también una reflexión sobre el acto de escribir a modo de memorias, con la intención de dar veracidad y realismo al escrito, para sujetar de este modo las bridas de esa memoria que a veces se desboca: “Abandono la pluma para cruzar mis dedos en juramento de que no trastorno la verdad de mi historia” (87-88). El protagonista-narrador también es un niño

que va creciendo. No es un antihéroe como Lázaro, sino que Antón Hernando forma parte de una familia de ricos labradores. Se trata de un protagonista que lleva por nombre Antonio pero al que todos conocen con el abreviado Antón.

La muerte se halla presente desde las primeras líneas de la novela. Se lleva en primer lugar a su abuela de una forma un tanto irónica, en contraste con la seriedad que muestra su madre al anunciarle la muerte de su padre cuando acude al internado a recogerlo: “Y una tarde abriose la vidriera de la enfermería, y apareció mi madre; mi madre, muy pálida y enlutada, lo mismo que la soñé. Abrazados y llorando me dijo que mi padre había muerto” (105). Por lo tanto, el principio y el final de esta primera parte coinciden en la presencia de la muerte, pero la enfermedad ha tenido también su presencia en la figura del joven Hernando. Antes de ir al internado padeció la enfermedad del crup, angina maligna. La descripción de esta escena es similar a la que relata Castillo-Puche en *EpmP*. En *Nyg*, Hernando reclama la presencia de su amigo Jesús mientras está en cama y este se convertirá en emblema de una forma de entender la medicina basada en una ferviente y supersticiosa religión alejada de la práctica de la ciencia: “Desde que conmigo vivía Jesús, yo estaba muy gozoso, y respiraba con más alivio. Todos le acariciaban y regalaban, dándole mis juguetes (...). No se cansaba mi padre de bendecir la santa eficacia de la religión ferviente y heroica” (79). Nuevamente, ya en el internado, Hernando sufrirá un episodio de reuma que le llevará a guardar cama y reclama que lo visiten sus padres, pero es a Jesús a quien envían. Jesús ya no es el mismo niño jovial de la infancia: “había crecido mazorralmente, y su cabeza resultaba muy menuda. (...) Jesús se parecía a Senabria” (104).

Por lo tanto, Antonio Hernando es un muchacho endeble, frágil físicamente, que padece varios episodios de distintas enfermedades, que lo llevan a tener fiebre y por lo tanto padece visiones y alucinaciones, estas siempre inspiradas en temas religiosos: “Yo, que entonces veía a los ángeles y a la Virgen María, (...) así como a los Reyes Magos” (76). Será más proclive a percibir los estadios de su madurez por medio de estas visiones, como el niño Luisito de *Miau*.

Pepico será similar, un niño enfermizo y frágil físicamente, y la madre también vendrá caracterizada de manera parecida a la de Hernando, siempre vestida de luto, y siempre habrá un elemento esperanzador: “el tren” como símbolo de cambio, tanto en la realidad presente como en el futuro. Así lo percibe Hernando: “Como el paisaje era tan liso, veíamos el tren, que pasaba por las tardes, y puso en mí la primera levadura de sueños en tierras lejanas, desde que asomaba diminuto, haciendo un gritito de pájaro cansado” (74).

Cuando este frágil muchacho cumple trece años, ingresa en un colegio de religiosos. Aunque no se menciona explícitamente, las descripciones han llevado a los críticos a identificarlo con el Colegio de Jesuitas (Santo Domingo) de Orihuela, tanto por las costumbres referidas como por las alusiones al sistema educativo. En este contexto emerge la figura de un solitario e hipersensible Antón (similar a cualquier héroe de la novela de autoformación), que entabla amistad con Senabria, caracterizado como “un muchacho de Alfaz, ya talludo” (83). Conoce también a un nuevo compañero de estudios: “en filas y estudios estaba a mi lado un mallorquín pálido, alto, de buen talle, muy galán y aficionado a rociarse de colonia las ropas y el pañuelo (...). Se llamaba Bellver” (83-84). Y en este contexto, acorralado por los muros del internado, Hernando asiste a su propio despertar al amor y al sexo después de sentir un beso de su idealizada Elena: “Me sentí encendido y trémulo, desfallecido de felicidad y de miedo” (86). Sin embargo, este “Teseo” tiene enfrente al Padre Prefecto, guardián de los actos de todos los internados: “nos avizoraba por encima de su breviario” (86).

Un joven “Teseo” que tiene que vencer al “minotauro” manifestado en una forma asfixiante de entender la religión a través del pecado, que pone freno a los impulsos. Un pecado que engloba este despertar de la conciencia ante la realidad, con el miedo de ser castigado y por lo tanto, con ese *mea culpa* de todo lo que no es conocido. Pepico, del *Lva*, sentirá este estado, esta emoción. Pero si hay un personaje castillopucheano que siente hasta la extenuación este *mea culpa* por el frenazo del sexo, este es Alfredo de *Com*, al que toda la represión sexual acabará desbordando y conduciendo a la locura, dominado por el miembro sexual.

Hernando quiere dar el salto y abandonar la niñez. Para ello deberá aceptar la propuesta de su compañero Bellver, que consiste en ver desnuda a la cocinera que trabaja en su casa; pero el juego continúa y Hernando deberá firmar un pacto: “entregar su alma al diablo” y asumir que el diablo adoptará la forma de mujer y lo acompañará en su cama. En la reflexión que formula Hernando encontramos ecos del Antiguo Testamento, tanto del *Génesis* como del *Apocalipsis*: “Mucho me repugnaba acostarme con el Enemigo, porque aparte del oprobioso y tremendo pecado, eso equivalía a dormir con una serpiente gorda, escamosa, glacial, o con un macho cabrío, hirsuto, cornudo y todo” (92).

Este despertar de la conciencia ante el sexo y el amor acaba siendo reprimido por medio de la penitencia después de contar todo su sueño erótico con Elena. De esta manera se impone la tiranía que aplaca cualquier sensación que avive nuevos impulsos: “La penitencia que me impuso había de cumplirla de noche, de hinojos, en el nicho de la estatua del obispo, mientras los demás dormían” (98).

El contraste o paradoja en la manera de entender esta caduca religión la percibe el protagonista al darse cuenta de que los padres religiosos acogen a los que lo han incitado en este despertar y llevan una vida sin sacrificios, mientras que a él lo repudian a pesar de que se autolesionaba y se exigía sacrificios: “Sepultose mi alma en el pensamiento del Infierno y ansié penitencias horrendas que me salvaran. Hincábame plumas y lápices en el cráneo y me privé de comer tocino” (103). A pesar de esto, el joven protagonista no consigue entender que mientras Senabria se comía todo, era aceptado sin más: “¡Y esa criatura crasa, glotona, torpe, que lucía galones y no sufría ninguna tentación ni se apuraba en la ascética, era aceptada a los ojos del Señor!” (103).

La muerte del padre, enfermo de fiebres terciarias, cierra la primera parte. Tras la muerte del padre, el joven huérfano abandona los vetustos muros donde empezó a conocer los primeros brotes de vida y donde le pusieron freno. De ahí el simbolismo de las aves negras al abandonar el colegio, dejando atrás un mundo de oscurantismo y contradicciones: “Al apartarme del portal sentí sobre mi frente el vuelo callado de las aves negras y la mirada del padre Salguiz” (106). Aunque dentro de este oscurantismo siempre queda una pizca de esperanza en un nuevo entender y enfocar la religión representada en la figura del padre Salguiz.

En *Elva*, Pepico se sitúa en su infancia por medio del recuerdo y la escritura, en el límite fronterizo de la adolescencia, para recrear, para asomarse al fondo de su pozo y descubrir a su “minotauro”. El arranque de la novela no tiene nada que ver con el inicio “picaresco” de *Nyg*. Castillo-Puche aborda la acción de manera brusca, poniendo en un primer plano el mundo visionario, el mundo de la realidad percibida por medio de las visiones y pesadillas de Pepico. Por lo tanto, un mundo de duermevela, onírico, en el crepúsculo del día, donde se reavivan los propios monstruos interiores y donde el viaje de la introspección está servido, incluso con

reminiscencias kafkianas. El propio protagonista se torna en lágrima, cuando contempla las que derrama su madre por su mejilla, y se cuenta a sí mismo el viaje que está a punto de iniciar:

Y yo mismo era como una lágrima inmensa descendiendo por las escaleras inclinadas de la bodega que daban vueltas interminablemente y cada vez más resbaladizas y carcomidas, un descenso hacia la nada del vacío pero que alguna vez pudo ser y fue el principio del salto repentino hacia una claraboya de luz gloriosa que me hacía cerrar los ojos agradecidos, que me hacía ponerme de rodillas y llorar en efusivo silencio divino, sin saber por qué ni para qué (36).

Este comienzo de la cita, con la conjunción copulativa y el pronombre personal de primera persona de singular, será la apoyatura del protagonista narrador cada vez que quiera enfocar la atención desde su punto de vista (y yo solo estaba pendiente; y yo ardía de indignación; y yo lo único que iba recordando; y yo pienso que la tentación), claramente en varias ocasiones desdoblada la primera persona en la segunda.

“Ese contarse a sí mismo” será la voz constante que cubrirá todo este viaje que ahora arranca de la mano de este pequeño protagonista, no tanto antihéroe como pequeño héroe que arranca su despertar tropezando con los pies de un ahorcado: “Prefiero no acordarme de que yo había sido el pequeño héroe que había descubierto el cuerpo colgado y bailable con el que tropecé, dándole y dándome la vuelta” (38). Pepico es un protagonista que no se caracteriza desde fuera. En un principio no importa su “linaje”; importa poner en evidencia sus dudas y miedos:

Yo no sabía nada, a veces todo me parecía bueno y a ratos todo me parecía odioso y lo mismo buscaba a los amigos que me escondía en los cuartos trasteros hablando con las imágenes (...) aquel rapto repartido entre monstruos y ángeles y a veces los monstruos susurraban querellas que me parecían celestiales y los ángeles berreaban como toros castrados... (39).

Esta dualidad del niño Pepico no es sino la dualidad de todo ser humano en el que habita un ángel y un demonio. Lo particular de esta evidencia es la toma de conciencia que ahora asume el protagonista desde la distancia, desde la que rememora esta etapa en la que Hécuba asumirá el poder de englobar y caracterizar a todos: “Y yo sigo creyendo que todo era el pueblo” (39). Hécuba surge aquí con los mismos rasgos que ya analicé en el capítulo 3.º de la parte I, como vemos en la siguiente cita, con una enumeración en serie de sus elementos por medio del contraste:

Lutos ambulantes, placer o dicha que se muestra como el trapo al toro, calles rectas a lo largo, callejones en la vertical, torres, algunas torcidas, de las muchas iglesias y ermitas, casas con escudos, algunos truncados y trucados los altivos linajes, gente vulgarísima, pero no ofendía por lo vulgar sino por las pretensiones de ser los más machos y los más célebres de la comarca... (40).

El luto lo englobará todo y englobará al niño Pepico tras quedarse huérfano de padre. No solo será un luto exterior que ponga en evidencia la debilidad física de Pepico: “Yo seguía llevando babero negro y el luto que tan hermosamente le sentaba a mi hermana, tan pálida y bella, a mí me daba una fragilidad acentuada, hacía más flacas mis delgadas piernecillas y más enfermizo mi rostro” (116); será también un luto que se cierne sobre su alma:

Luto, siempre luto, no ya el luto por mi padre sino lutos que venían de todas partes, luto que se cernía sobre mí, sobre mi alma infantil, como una bandada espesa de escarabajos voladores, negros y brillantes, o como esos moscardones azules y zumbones que aletean sobre el

estiercol, o como las sotanas que parecen de seda por lo que brillan del paso de la plancha sobre la cera diluida, negro por todas partes (115).

Un pueblo y una familia compuestos por seres asfixiantes, cargados de moralina que al llegar la noche se intensificaba y provocaba en Pepico pánico al sueño: “Temblaba ante la idea de quedarme dormido” (40) y, entonces “yo pedía agua a gritos, agua, agua fresca, y mi madre me subía agua de la cisterna y me pasaba la mano por la frente dulcemente” (41); el agua como símbolo de vida, de renacer a una nueva existencia.⁷⁷ La alusión al agua o a la lluvia como bien escaso o como bien destructor se puede advertir como un continuo a lo largo de la novela: “En mi pueblo no llovía casi nunca y cando llovía diluviaba, con lo cual las cosechas se iban al traste y siempre estábamos de rogativas y conjuros...” (91); se trata de una tierra sedienta de agua que conforma a unos seres sedientos de “conocimiento”. Por lo tanto, el mundo del agua, del hábitat acuático está presente incluso en los elementos decorativos de la casa: “la aldaba tenía forma de pez, cosa rara en un pueblo que está sumamente distante del mar” (95). Este simbolismo se hace extensivo a todo el pueblo, pues “al pueblo que tiene forma de pez, sí, de pez que se muerde la cola, de lagarto junto a la peña, de larga serpiente en las calles rectas con berrugones [*sic*] en las esquinas, allí se decía que el pueblo tiene la forma del cuerno plateado que la Purísima tiene a sus pies” (108). Por otro lado, viajar al mar se convierte en una obsesión para este niño protagonista: “se hizo para mí una fiebre constante, que siempre tuve la necesidad, desde pequeño, de ir lejos, más lejos, y por eso estoy aquí entre estas piedras húmedas, caminos ahogados en verdes pujantes” (117). Una gran necesidad de viajar, de salir del entorno es elemento consustancial a toda novela de formación, de autoformación o autoconocimiento que se precie y así es en esta novela, donde desde las primeras páginas el tren tendrá una gran relevancia como medio de cumplir este sueño, tanto en las novelas castillopucheanas como en *Nyg*, en la que conducirá a nuevas tierras, a nuevas vidas: “igual que en la pequeña estación cuando se cruzaban los grotescos trenecillos y a ti te parecían temibles y no sabías a dónde podrían ir, y te parecía que iban a lejanas tierras” (68). La obsesión del viaje al mar y la imagen de zambullirse en él como signo de “liberación” (130) forman parte de este puro conocimiento:

Y seguían siendo para mí una obsesión los pueblos lejanos pero reales de la Marina, y mis ojos se iban cada día más encarrilados hacia la estación, por donde pasaba, cuando quería, un trenecillo de vía estrecha, la ilusión del humo de la máquina resoplando, el pitido insistente y cómico cuando llegaba, la seriedad fingida cuando salía, pero de todos modos, eso de ir hacia adelante sobre viñedos, almendros, huertos de manzanos, trigales, y acaso más adelante hasta atravesaría pinares en cantidad, y a mí me fascinaba y me arrancaba de la realidad siniestra de los tíos mandones para transportarme al ensueño de un viaje, cuanto más lejos mejor, pero sobre todo un viaje que tenía al fondo las quietas y deformes rocas donde termina el mar, acaso donde comienza el mar, ay, el mar desde las paredes quietas, resquebrajadas, envejecidas de tu casa... (123).

Continuamente aparece la imagen del “agua” para mostrar el estado de ánimo del protagonista; bien la pena o la tristeza: “y mi corazón de niño fue entonces como una piedra colocada en el centro de un surtidor donde el agua murmura quedamente su canción, como si estuviera herida de pena...” (150); o bien para sentir una leve esperanza anímica: “Mientras dormía fui despertado por el ruido refrescante de un gran chorro de agua que caía como del caño abierto de una balsa en medio de la habitación...” (156).

⁷⁷ El simbolismo del agua puede verse en la fenomenología de Bachelard (1983), donde analiza los cuatro elementos: fuego, tierra, agua y aire.

Pero también el simbolismo del fuego está presente en la construcción de la novela, desde vientos que escupen fuego a imágenes que recuerdan escenas del Antiguo Testamento:

Y sobre el pueblo vacío era como si rociaran fuego, “estamos todos condenados”, bramaba tío Cirilo, y parecía crecerle la barba por instantes, y así hasta que volvía la luz a las bombillas y siempre aparecía gente que no estaba cuando había comenzado el furor de los rayos y los truenos, (...) y una vez más no habíamos muerto del fuego de lo alto, pero alguien habría sido quemado como un tizón... (100).

La imagen del fuego, con todo su simbolismo ya analizado en el capítulo 2.º de la parte I, resurge en esta novela, en los sueños de Pepico, cuando en la frontera de su adolescencia tiene sueños eróticos envueltos con el sabor del pecado, porque en su ambiente “todo era cosa del demonio”:

Y yo volvía a echarme en la cama y me echaba la manta y la sábana sobre los ojos y era como si entrara en una cueva, aunque había luces, chispazos de luz entre las tinieblas, una escalera que terminaba en una laguna de fuegos lentos donde, de vez en cuando, aparecían pechos desnudos, labios abultados y sedientos, marañas de sexos enredados como pájaros pegados al visque, y luego, para salir de aquel pozo que se hundía poco a poco, me agarraba a una escalera que estaba al rojo vivo... (103).

Porque este niño también despierta al sexo dentro de su crecimiento, pero este crecer al sexo, igual que en el caso del Hernando de Nyg, será envuelto en la neblina del pecado, de la culpa, propicio a despertar en ambos niños sueños y pesadillas pero, sobre todo, el sentimiento de culpa:

Porque uno era culpable ciertamente, porque uno pensaba en las niñas con los muslos amoratados por el frío y con las orejas blancas como la nieve, porque uno ya iba conociendo sus cuerpos y aquello era la ofensa y la vergüenza, el secreto y la venganza, pero siempre con el miedo de que tan pronto amaneciera había que ir corriendo al confesionario y el confesionario era la purga y la liquidación, el balance constante y la continua misericordia, la difícil cuenta y el misterioso ascenso sobre uno mismo, prueba de fe sobre la rutina y terquedad obstinada en la propia aniquilación (106).

Porque siempre la culpable es “la mujer”, es el propio demonio. Castillo-Puche echa mano de toda una literatura misógina que reiterará a lo largo de su producción narrativa. La figura de la mujer, de lo femenino como culpable del pecado del hombre, se aprecia en *Sc* y alcanzará ya el culmen en la última novela, *Rrr*, “mejor no saber nada, todo oculto, terror y ciega ignorancia a la fuerza, «estos niños necesitan alguien siempre vigilante, no pueden juntarse y menos que se acerquen a las niñas, eso es lo peor, son el demonio, se sabe, nos lo han dicho, no puede fallar, son el demonio»” (109).

En general, esta primera novela de la *TL* está construida sobre el claro contraste Hércula/Norte de España: “pero aquí no se dan esos pueblos broncos siempre con ganas de lucha y violencia, con afán de placeres desorbitados y una religiosidad recubierta de mística pagana, aquí no hay esa fiebre constante de brutalidad no solo ejercida sino proclamada...” (90). Curiosamente, Castillo-Puche ya había situado, años antes en este norte de España el origen de otro de sus personajes, Chemari de *Ob* (1963); sin olvidar que su primera novela escrita, *Sc* (1956), ya estaba ambientada en estos parajes. Y, en contraste también, el tema del agua: aquí, en el norte, donde “llueve tanto, es decir, aquí que llueve siempre, nunca había visto llover tanto, allí cuando llovía, llovía de una vez para todo el año o para varios años seguidos...” (97). De la misma manera, el contraste es esencial para matizar las diferencias entre las personas de

uno u otro lugar: “Aquí no hay gente torva mirando recelosa desde las esquinas o asomando los ojos huidos desde una ventana carcomida, aquí por los menos les da por cantar con el alma entera y eso libera el corazón...” (100).

Este héroe, en contraste con el del *Lazarillo de Tormes*, no proviene de una familia desprotegida o falta de recursos, sino que su abuela paterna es adinerada, con bastantes propiedades pero muy tacaña. Al igual que la familia de su madre, su tío (hermano de su madre) Cirilo es “el rico propietario de Hércula”. Sin embargo, el núcleo familiar de este joven protagonista no es otro que su madre, siempre con una “insensata alegría” (41), en claro contraste con sus tías, su tío Cirilo y su tío Cayetano. Además, sus hermanos Manolo, Pascual y Rosa. Su padre únicamente está presente en la débil memoria de Pepico, pues murió cuando él era un niño. Por lo tanto, el huérfano Pepico solo conserva de él un débil recuerdo, en este caso igual que el niño Hernando de *Nyg*:

Y probablemente más dentro del cielo que nadie estaba mi padre, del que yo no había conocido más que el vacío que dejó en la casa y en su taller, y más cuando mi madre vendió todas las herramientas, quiero recordar que alguna vez me cogió la mano y me tuvo montado en su rodilla y que hacía como si fuera un caballito, y que otra vez dijo muy fuerte alguna palabra de las que no se deben decir, pero yo no recuerdo siquiera su voz, si acaso la profundidad triste de sus ojos, el cosquilleo de mi mano al pasarla por su barba, y una seriedad increíble cuando estaba muerto en el suelo, muy bien vestido con su traje negro y zapatos y todo, y mi madre me tuvo allí rezando, y él parecía tan remoto y lejano que ni ahora ni antes ni después, ya nunca podría decirme adiós ni nada, y quiero recordar que una vez me había traído un pájaro muy bonito y raro dentro del cuenco de su mano grande y que lo guardamos en una jaula entre hilos y algodones, pero se murió y ya solo me quedó de mi padre lo que decían los curas amigos de mi tío Cayetano, que “él está en el cielo”, y en la tierra estaba yo, evidentemente, al lado de mi madre (104).

La imagen del padre descompuesto durante el entierro ya presentada en *Cmh* se repite en *Elva*. En ambas novelas, esta imagen produce sensaciones desagradables y vergüenza en los familiares: “Para qué recordarme a mi padre que al llegar al cementerio y cuando lo destaparon para el último adiós, se estaba descomponiendo y yo oí decir que olía mal” (154).

También el gato Susto en *Elva* (101) nos evoca la obra de Delibes. Cuando el niño Pepico descubre que han matado al gato nace en él por primera vez un sentimiento de odio hacia su pueblo, odio únicamente entendible por su madre. De ahí el lazo de complicidad que los unía: “porque ella sabía muy bien lo que significaba la muerte de Susto para mí, y empecé —yo creo que fue entonces— a cobrar odio por dentro al pueblo, a mi pueblo...” (108). (Un nombre propio que se usa reiteradamente en la narrativa castillopucheana es Roque, y Roque se llama quien mata o intenta matar al gato.) La relación con Delibes podría ir más allá si situáramos a Castillo-Puche entre esos escritores de posguerra que han puesto en escena el mundo infantil en sus narraciones⁷⁸. Este ha sido un tema que interesó a Eduardo Godoy Gallardo (1979), quien

⁷⁸ Los niños pueblan las narraciones españolas de la posguerra. Y no solo Daniel, el Mochuelo, y Alfanhú en *El camino* e *Industrias y andanzas de Alfanhui*, respectivamente, porque hay otros muchos ejemplos que se pueden mencionar: Rosario y Mario en *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, *Los niños tontos y anónimos* de Ana María Matute, los muchachos crueles e inocentes en *Duelo en el paraíso* de Juan Goytisolo y el muchachito en “Cabeza rapada” de Jesús Fernández Santos. ¿Por qué los autores españoles de la posguerra sienten predilección por los niños como protagonistas de sus relatos? Una posible explicación reside en el hecho de que casi todos los autores mencionados han vivido durante su infancia la Guerra Civil y, al convertirse en adultos, deciden revelar, desde una mirada infantil todo lo raro, lo injusto, lo angustiado o lo doloroso que habían visto e intuido durante la guerra. Aunque lo que se cuenta en *El camino* se sitúa temporalmente en un momento posterior a la guerra, no es difícil, sin

analizó seis novelas españolas comprendidas entre 1939 y 1978, entre ellas *El camino de Delibes*, en las que está presente el motivo de la infancia. Un motivo que tiene que ver con la recuperación y la pérdida del paraíso de sus protagonistas a través de experiencias formadoras y deformadoras, como las que surgen de la presencia y ausencia de los padres o de la toma de conciencia del amor y de la muerte. Así, Godoy Gallardo concluye que “la cosmovisión en las seis novelas (...) muestra dos ángulos de consideración en cuanto a la presencia de la infancia se refiere: lo paradisíaco y lo infernal. Esto nos parece aplicable a toda la incorporación del motivo de la infancia en la novela española de hoy” (1979: 188). Otros estudiosos han seguido analizando la incidencia de tal motivo en la literatura española (Ricardo Fernández Romero, 2007) o reflexionando sobre este subgénero narrativo (Rosalía Baena, 2000).

En todo caso, Pepico es un niño enfermizo y enclenque que desde su cama contemplaba “el paso enlutado de los seminaristas en ancha fila, (...) cómo entre dos hombres bajaban un ataúd rambla abajo, (...) y el Niño Jesús de enfrente de la cama comenzaba a reír traviesamente” (43). Un espectáculo propicio para que el mundo de las visiones y miedos surja con toda garantía y pavor: “La cabeza peluda, abultada y grasienta, aquel hocico aspirante como una válvula licuosa excrementicia, (...) la hidra infernal de los abrazos hirvientes de hedor” (43). Ni siquiera el Niño Jesús de enfrente puede detener este espectáculo porque “estaba más triste que un huérfano con hambre” (44). Únicamente su madre puede calmarlo:

Y yo contaba sus pasos, anhelante, sudando frío, que llegara pronto, era lo que necesitaba, (...) y en ese momento, antes que el enemigo de tu alma, apareciste tú, madre querida, ahuyentando una vez más al bicho acechante de mis angustias interiores y para colmo me traías una jícara de chocolate con torrijas y un libro nuevo de Julio Verne, qué maravilla, y de repente la idea y el olor del bicho maligno desaparecieron y tú te quedaste un rato a mi lado... (43-44).

La figura de protección maternal es sentida por Pepico dada su debilidad: “Y mi madre esperando, esperando a que te durmieras, se sentaría a tu lado y se pondría a hacer punto con la celeridad de una máquina” (44-45). Se trata de un niño protagonista asustadizo, enclenque y lector de alguna novela de Julio Verne (44); pero, sobre todo lector de libros de santos y mártires; libros que siempre estaban en su mesilla y que no eran buscados o seleccionados por él, sino que se los daban sus familiares. Pepico también es un niño lector en voz alta para su tío Cayetano, de unas lecturas que presentan una religión bajo el *mea culpa*, bajo el miedo al pecado y al Infierno: “y él entonces me daba expresamente un libro, casi siempre el mismo, un libro antiguo con grabados negros y horrendos que siempre se referían al purgatorio o al infierno, probablemente al final estaría también el hermoso coro del cielo” (121). Esta exacerbada religión que se aprecia en las lecturas y en las acciones entra en contraste con otra parte de la sociedad heculana radicalmente opuesta a estos presupuestos, pero no menos hipócrita y violenta: “Y Hécula seguía mientras tanto celebrando mítines ácratas en locales tétricos y en la Casa del Pueblo se hablaba de un socialismo entre didáctico y revanchista, unas veces casi erudito y progresivo y otras justiciero y arrásalotodo” (121).

En el futuro, cuando ya es adulto, huirá de su pueblo para trabajar en el norte de España. Desde allá iniciará el viaje introspectivo a la llaga abierta de su alma, esa llaga o herida abierta

embargo, identificar el daño que el enfrentamiento civil ha causado a los protagonistas infantiles, ni hallar las huellas bélicas que han quedado en su memoria.

será el recuerdo de su pueblo. Pepico acudirá a sus orígenes, a su polvo y barro de los que está construido para entenderse y comprenderse:

Tú vives ahora una vida ficticiamente dorada, mientras yo estoy en el norte entre verdes bravíos y montes espesos y de vez en cuando me tumbo en la yerba fresca y húmeda, y acaso por eso vuelvo inexorablemente al polvo y al barro de mi tierra, y recuerdo, y tú lo sabes muy bien, lo que no debía recordar y lo que recuerdo no es solo como si me pincharan el corazón sino como si me metieran alfileres en el núcleo más escondido del alma y a veces tu recuerdo, que me es tan agresivo como entrañable, creo que me hace vivir y será, quién sabe, el que me hará morir con la muerte típica de mi pueblo, mezcla de fatalismo que quisiera alzarse y de mansedumbre que no llega a vadear la corriente del terror, y aquí, en este plácido valle, (...) noto y tú adviertes, tú y yo notamos, que he perdido dureza y ferocidad, aunque sigo desdoblado entre planicie y montaña, entre desierto con oasis y bosque salvaje, pugna interior entre el delirio de un horizonte de tablero repartido de viñas, olivos campos de trigo, rodeados por el erial, y unas montañas lejanas de roca viva (45).

Desde la distancia de los años y del paisaje se formulará constantes preguntas: “¿Por qué incoerciblemente evoco la truculencia de aquellos años?” (60). Quizás para matar a su “minotauro” interno y poder renacer:

A veces al abrir la puerta de la casa por la mañana para ir al taller me quedo parado bajo el techo de flores de la cancela y me pregunto: ¿soy yo acaso el mismo, aquel niño que tiritaba de madrugada, que se agarraba a su madre y que, aun cerrando los ojos, seguía viendo oscilar la cola de la serpiente y cómo de repente aparecía el haz consolador de las níveas luces, el portentoso agujero por donde podía escaparme, huir, huir para siempre? (60).

Pepico pretendió huir, alejarse de Hécula y de todo su peso, alejarse también de la muerte, soportando la herencia familiar de la enfermedad, y hacerle un quiebro a esta y a los que la auguraban para él debido a su debilidad: “Mi tos tiene sus infinitos ecos repetidos desde la niñez y me van llegando la tos y los comentarios, todo junto, como cuando tía Paula decía «este no ha agarrado», a lo que tío Cirilo respondía: «ni agarrará»” (61). Igual que Julio, el protagonista de *Cmh*, huye de Hécula y de su enfermedad, huye a otro lugar lejos de los heculanos e, igual que Julio, canaliza su autoconocimiento por medio de la escritura: “y entonces me pongo a escribir” (61).

La escritura o la reflexión serán la vía por la que el protagonista-narrador saque a flote los recuerdos tanto de la guerra (56) como de Hécula y, en ese viaje en plena soledad, volverá a soñar esos recuerdos que le ayudarán a autoconocerse: “Pero a mí me dejaron hecho migas con la odiosa guerra que iba a ser la salvación de Occidente y ha sido la martingala del siglo, engaño para bobos como mis hermanos que se fueron al hoyo tan tontamente y sin recompensa ni de unos ni de otros...” (66).

Hécula y su imagen serán el pretexto y el gran enigma que el protagonista-narrador deberá descifrar para autoconocerse. Presenta varios estratos o niveles, como he expuesto en el capítulo 3.º de la parte I, que Pepico tendrá que ir sorteando o más bien encajando como un puzle para “conocerse a sí mismo”, porque la propia Hécula presenta varios niveles de lectura que la conforman y que van dejando su huella en cada uno de sus heculanos. Algunos pasan totalmente inadvertidos por la historia, pero otros, cuando empiezan a tomar conciencia de sí mismos, tienen que tomar conciencia de Hécula. El joven protagonista-narrador de *Elva* lo hará por la vía de la escritura y la memoria. La novela se irá construyendo a medida que estos

pensamientos vayan saliendo a borbotones: “Insistiré en repetir que no tengo más remedio que acudir desde esta gloria vegetal al palimpsesto⁷⁹ de mi pueblo...” (89):

Y Hécula vivía solamente para estas ocasiones de despliegue de cruces y estandartes, de cintas colgantes y de penachos de plumas, de bocas humeantes de arcabuz, de mechas encendidas, mientras el viento sacudía las colgaduras, las colchas, las banderas y tiraba al suelo estrepitosamente tulipas y faroles (...). Vibraba en Hécula un viento ancestral que removía telúricamente las entrañas de los seres que andaban desencajados, moviendo los brazos, sujetando los pies a la tierra o a la piedra, con los ojos puestos siempre en un infinito que del horizonte ilimitado se elevaba al cielo removido de nubes siempre caminantes, (...) y vomitaban de vez en cuando fuego arbitrario y castigador (89-90).

La novela será en última instancia una metanovela, pues irá creciendo a medida que el protagonista-narrador toma conciencia de su acto de escritura. Se dejará llevar por la memoria, por la conciencia del recuerdo y por el entusiasmo de “contar”: “pero yo no sé por qué estoy escribiendo de esto, porque yo lo que estaba recordando al levantarme de la siesta era cómo la gente se arrodillaba en las esquinas cuando pasaba el Viático entre dos hachones y una campanilla” (94).

Entre todos estos recuerdos de la infancia, del mundo de Hécula, sobresale en tono lírico el recuerdo de su madre. Pero, al mismo tiempo, el protagonista se permite reflexionar sobre el hecho y las consecuencias del recuerdo: lo beneficioso o perjudicial o incluso dónde hallaría la solución. Son reflexiones metalitarias o filosóficas que acuden a la mente del protagonista-narrador dejándose arrastrar por el recuerdo y por la escritura:

Solo recuerdo ahora con ternura los pies descalzos de mi madre de habitación en habitación, a ver si estábamos dormidos, con un beso de cal y miel en la frente, con unos dedos de alabastro y lejía, piedad sobre piedades, cerrándome los ojos suavemente como si sus palmas no fueran de este mundo, y yo me sentía piedra con verdín en la corriente, huella de pétalo dibujada en el barro, polvillo de una estrella en el lomo de mis gatos más queridos, (...) que así es la vida y qué más da, a mí solo me ha quedado un amargor interno y también dentro de estas tierras amargas un aroma de la tierra sedienta que siempre quiso estar más lejos, acaso junto al río, acaso al lado del mar, al menos eso es lo que yo siento o sigo sintiendo, pero sentir también es una enfermedad, y de la que se muere o se puede morir incluso de muchas maneras, que recordar lo pasado, aun siendo tan ingrato, parece un remedio, pero quién sabe si un remedio peor que la enfermedad (94).

El protagonista se da cuenta de que se ha hecho hombre no para la vida sino para la muerte (156). La muerte siempre ha convivido con él, lo que ha provocado que sea una persona con dudas e interrogantes intensificadas por su débil carácter y las descubre a través de la escritura, echando mano de los recuerdos:

Si no seré un fantasma de mí mismo, porque me palpo y no me encuentro, y entonces vuelvo a sudar frío, como en aquellas noches que siguieron a los “auroros”, y este es un secreto que no he confesado a nadie hasta ahora, y puedo jurar que tampoco pensaba escribirlo, pero ya

⁷⁹ Se llama palimpsesto (del griego antiguo *παλίμψηστον*, que significa “grabado nuevamente”) al manuscrito que todavía conserva huellas de otra escritura anterior en la misma superficie, pero borrada expresamente para dar lugar a la que ahora existe. En arqueología se llama palimpsesto a un yacimiento que presenta mezcla de estratos, impidiendo a los arqueólogos saber cuál es el superior y cuál el inferior. En geología se llama palimpsesto a un cauce cuyo patrón de drenaje ha sido modificado súbitamente (en relación al tiempo geológico), pudiendo evidenciarse ambos patrones como resultado del proceso.

está, ya me ha salido, y es que muchas veces me he preguntado por qué me pasa a mí esto que me pasa, y si no será por aquellas muertes que pesaron encima de mi débil, enfermiza, atormentada niñez, y cuando me pasa esto, lo más raro del mundo, que entonces no tengo otra manera de salir del bache –(...) yo creo que es un bache de la conciencia (...)–, (...) sino acudiendo a los recuerdos, como si en los recuerdos estuviera la razón de vivir o de volver a la vida... (158)

Estas reflexiones resaltan la importancia de la lectura y Castillo-Puche hace un guiño a Cervantes: presenta a la figura de tío Cirilo como auténtico “cura y barbero” del *Quijote* a los que se les antoja perjudicial la lectura de los libros que trastocan la cordura de cualquiera: “don Severino, el que tío Cirilo hubiera querido meter en el horno porque, según decía, los muchos libros le tenían endemoniado y había que quemárselos todos, sin dejar uno...” (98).

El “Vuestra Merced” del *Lazarillo de Tormes* se tornará en una clara alusión al lector en la obra castillopucheana, convirtiéndolo en destinatario para que acentúe la lectura y tome conciencia de este autodescubrimiento. Ahora, Pepico se convierte en un juglar que apela a todo lector universal, como los juglares hacían a sus oyentes. Se trata de un ejemplo explícito de la Estética de la recepción, donde el verdadero protagonista es el “amable lector” que se asoma a la esencia de la novela por medio de la lectura: “y si hasta en mi propia casa tenía miedo del miedo, fijaros el temor que sentiría cuando a media noche veía encenderse la luz de una alcoba de esas casas” (99).

Tomará conciencia o se quedará sin ella, ser pensante para los recuerdos (parecería que estamos leyendo a Gastón Bachelard) y ensoñando la infancia:

Tu verruga de la espalda, que es como un pequeño corazón al revés, la sombra de un corazón atrofiado y quién sabe si no es de ahí de donde se te levanta ese vaho caliente, este fermento de los recuerdos implacables, y a veces recordando, recordando, eres como una débil caña metida en el estanque, doblada o rota, una caña arrancada de raíz al borde del ramblizo, porque te has quedado de conciencia pensante, conciencia sin conciencia, sentimiento de un pájaro sin plumas, pensar asustado o indefenso, culpa de una educación morbosa, porque yo creo que nunca te olvidarás de tus sueños de niño (68).

Una infancia atravesada por el miedo que persiste en el mismo acto de “contarte las cosas que sucedieron en tu casa y en las casas vecinas por aquellos tiempos” (68). Pepico está marcado y estigmatizado por Hécuba: “porque Hécuba influía poderosamente sobre mí con su trasunto de exacerbada religiosidad y brujería, patología mística colectiva e instintiva, monstruosidad también colectiva” (70).

La religiosidad exacerbada convive con la superstición y la brujería en la figura de doña Cesárea,⁸⁰ consultada por la madre de Pepico para averiguar la causa de tantas desdichas que están sucediendo durante el mes de agosto en Hécuba (77-88). En Pepico causa tal impresión que se desmaya, simbolizando la duda y angustia vital de todo ser humano ante cierta desorientación: “Como la piedra en el fondo del agua verdinegra de la balsa, como la estrella en el fondo del espacio azulinegro, como un ser humano perdido en las sombras del resquicio de la nada, yo me acurrucaba ya sin miedo pero también dulcemente y sin esperanza...” (87-88).

⁸⁰ Castillo-Puche volverá a usar este dualismo en el universo de Enrique en *Lmp*, y en otro ámbito alejado de Hécuba pero bajo el cual sigue latiendo este espacio mítico. Surgirá entonces la figura de Dora.

Esa exacerbada religión es criticada en la figura de tío Cayetano, “que predicaba llorando y que era capaz de las peores miserias” (109), así como en la de tío Cirilo, también siempre rezando. Estas dudas se formulan a través de preguntas:

¿Por qué saldrías, con tan grave cansancio y desilusión, del pueblo en unos años en que tenías todo el mundo por delante? (...) Y no sé por qué de esta angostura verdeante y gozosa tú tendrás siempre que volar al bronco pedregal y a las piedras milenarias de la torre-símbolo donde unas caras siniestras se ríen trágicamente de nosotros, (...) y yo ahora aquí debería olvidarlo todo y dejar a los heculanos metidos en su cementerio, que es lo que más les cautiva y divierte, un cementerio inmenso, pobladísimo, geométrico como un silogismo definitivo (46-47).

Los cementerios y la muerte tendrán un gran protagonismo en la última novela de esta trilogía: la de los heculanos, la de los familiares y sobre todo, la de la madre. Pepico tiene relación con la muerte tanto en sus visitas al cementerio como a través de la voz del *convocaor*. Pero también desde su cama contempla los entierros y participa llevando al cementerio en una cajita a cualquier niño que muere (Tarsicio, el de los granos). La muerte de su madre es ya anunciada en este primer libro de la trilogía. Ella realizará su propio viaje hacia la muerte. Pero la muerte formará parte de ese aprendizaje para ser hombre al que el pequeño no quiere enfrentarse. No quería ni ver morir a la gente, ni saltar de etapa vital. La infancia le proporcionaba una coraza que lo alejaba del dolor de la muerte, pero en Hécula, donde la muerte está más viva que en ningún otro sitio, esos que se llaman su familia (tío Cirilo y tío Cayetano) lo empujan a formar parte de los “auroros”:

Estaba condenado a salir en las rondas nocturnas a ver morir, a ver las agonías y a cantar la salve, que, según decía tío Cirilo, ese iba a ser el comienzo de mi vida como hombre, y esto era para mí lo peor, que yo no quería hacerme hombre, que yo tenía horror a ser hombre, porque ser hombre era morir, como mi padre, era pecar y morir, era ser como tío Cirilo y otros, magros, desdentados y tristes, y yo me aferraba a mi debilidad de niño enfermizo... (129).

La memoria es caprichosa. De ahí que el tratamiento temporal sea aventurado y arriesgado. Los recuerdos que salen a flote con la memoria no se quedan parcelados en un tiempo estanco y compacto sino que unos recuerdos saltan de un plano temporal a otro, aunque siempre estemos situados en el pasado. De ahí que la muerte de la madre de Pepico no solo sea presentida sino totalmente anunciada:

Pero aun así, aun después de tanto infortunio, mi madre nunca dejó de sonreír con dignidad y hasta infantilmente, y aunque le daba pavor la muerte nunca he visto a nadie entregarse a la Parca con tanta confianza y serenidad, y yo siempre la veré sonriendo de dulzura, de perdón, de sabiduría, de felicidad quizás de otro mundo bien sabido, de otra vida presentida con devoradora ilusión, con la ciencia posiblemente anticipada de otra vida... (51).

Este hecho es un detonante en el proceso de descubrir y conocer de Pepico, pues está presente desde este primer libro en ese juego caprichoso de la memoria, que aun situándose en el pasado, en la infancia, necesita avanzar y anticipar hechos inexorables que definitivamente han configurado a Pepico: “y por eso más arriba que mi padre todavía (en el cielo) tiene que estar mi madre, porque sufrió y amó más que todos ellos juntos” (105).

Parecen una constante los temas del perdón o de la venganza en el universo narrativo castillopucheano; pero ¿a quién tendrá que perdonar la madre de Pepico? Sí, a sus hermanos, que la habían ido consumiendo poco a poco al quedarse viuda, que como baldosas implacables la habían ido enterrando en vida: “Ella tan sana y vivaracha, se iba convirtiendo en un cadáver

viviente, blancura de carne de nieve, y luego aquellas rosetas encendidas en las mejillas, aquellos ojos tan negros que siempre tenían el gozo en la pupila y que se iban poniendo demasiado brillantes...” (50). Unos hermanos que la dejaron en la estacada y aniquilaron sus ahorros como venganza por no haber asumido sus designios, que sus hijos e hija tomaran el camino religioso. La hipocresía envuelve a estos hermanos bajo las vestiduras religiosas, “y todo después de mucho rezar” (51). En cambio, la figura de la madre será emblema de perdón, como sucede en *Ev*. Igual que la madre de Hernando en *Nyg*, la del niño castillopucheano es manipulada y vapuleada por los familiares, quitándole su capacidad de decisión: “Entre tío Cirilo y tío Cayetano, rodaba mi madre como una pelotita menuda de colores, porque ella tenía un alma alegre, pero no la dejaban manifestarse, nunca la dejaron hacer más que servir a los otros” (117); tanto es así que evitaron que se volviera a casar con don Rosendo y así seguir “siendo esclava de todos, sin apenas recibir nada de nadie, solo migajas para ir tirando, pero a esto le llamaban piedad familiar, piedad religiosa, piedad puñetera” (119-120). Sin embargo, no será capaz de perdonar a su hija Rosa tras irse de Hécula sin casar.

El tren le sugiere al protagonista anhelos de recorrer tierras lejanas que se van a concretar en un viaje a una casa de campo para restablecerse de su enfermedad tras haber salido varias noches con su tío Cirilo y “los auroros”; este viaje agudizará su sentir frágil y producirá en él una especie de desorientación y de falta de conocimiento: “Algo mío quedaba en el pueblo aunque yo estuviera en el campo, y acababa por no saber dónde estaba yo, ni quién era, y esta misma sensación la tuve siendo ya mayor, que me parecía estar en dos sitios distintos...” (170). En este lugar encontrará claridad y las penas se convertirán en cánticos, y la muerte empezará a desprenderse de él al igual que las pesadillas y visiones: “Todo era para mí como un cántico en la sangre y allí sentiste por primera vez la vida sin vértigos, sin sudores pálidos y sin terrores, lejos del precinto atosigante de Hécula” (178). Se trata de un efímero tiempo feliz, pues la muerte acorrala a nuestro protagonista de tal manera que en la mejor etapa de recuperación su gato Susto es destrozado por un perro y nuevamente las visiones aparecen. Esta experiencia, con sus matices, es compartida tanto por Hernando como por el protagonista castillopucheano. De la misma manera, ambas madres deciden vender los bienes familiares. La madre de Hernando coaccionada por la familia y la de Pepico por voluntad propia, en contra de sus hermanos, para cumplir el deseo que tiene su hijo de conocer el mar:

Un nuevo traslado, lo cual me hacía salir del laberinto interior sin apenas haber salido pero vislumbrando como un bosque que conducía, no a las tinieblas, sino hacia la luz, hacia la liberación de todos mis terrores, no podía haber miedo junto al mar y estaba seguro de que se me quitarían aquellos mareos que me hacían perder el equilibrio (186).

Por fin el tren será el medio, y sentirá la sensación de viajar en tren y concretar unos sueños:

Y yo era la primera vez que iba en tren y lo que quería era ver pasar los campos y dejar atrás el pueblo, y esto me daba un desasosiego especial que era como renacer, como surgir hacia lo nuevo entre esperanza y sorpresa, y me parecía que el tren iba demasiado despacio porque yo tenía prisa por llegar al mar... (187).

Porque “el mar” sería como “un comienzo de vida nueva y donde los demonios de mi infancia, todos los demonios, los interiores y los externos, se iban a meter y ahogar en la corriente rumorosa y batida” (189). Parece que Castillo-Puche recupera los símbolos tan generales, sobre todo “el agua” equivalente a la vida cuando fluye, símbolo de brevedad, de fugacidad cuando corre y símbolo de muerte cuando se estanca, cuando está quieta, cuando es

mar. Así, Pepico parece asomarse al mar y, en definitiva, se está asomando a la muerte, no a la suya, sino a la de su madre, que le resulta más dolorosa. Sin embargo, lo situará frente a la vida y delante de su propio autoconocimiento:

Mi madre, gastada, exhausta, sonriendo, daría acaso muy pronto el último suspiro, lo vi claro aquella tarde y con espanto, pero era evidente que aquellos días me situaron por primera vez en el umbral de la verdadera vida y que a partir de aquellos días, (...) a solas con mi madre, nací o era como si hubiera nacido de nuevo” (191).

En este renacer se descubre escribiendo y pronunciando su nombre: Pepico. Se trata de un renacer doloroso a la vida y al umbral de ser hombre.

La segunda parte de la obra mironiana, *Nyg*, lleva por título “Doña Francisca” y coincide con la novela castillopucheana *Easr*. Ambos protagonistas han avanzado en su etapa vital, se van alejando de la niñez y sus vivencias se sitúan en la encrucijada de la vida adulta. Hernando, en un pueblo manchego, tiene una aventura con doña Francisca y esta supone un nuevo despertar: ¿a qué “minotauro” se tendrá que enfrentar ahora este nuevo “Teseo”?

Esta segunda parte arranca con el dilema que siente la madre de Antón de seguir en Murcia con la labranza o marcharse a un pueblo de La Mancha, aconsejada por unos familiares. Esta situación es escaparaté para todo el pueblo y todos la critican: “Decía que era pecado el seguir en la soledad de nuestra huerta, y que para marcharnos a un pueblo, ninguno como el de los Hernando de La Mancha. (...) Irnos a La Mancha, al cuidado de lo que allí teníamos, porque una mujer sola mejor procura las casa que las labores” (110).

Es en tren como realizan este viaje de abandono y, ahora, “el tren fue arrastrándose, y salió de la sombra de las viejas y ahumadas acacias de los andenes” (111). Parece que esos sueños de tierras lejanas que le inspirara el tren a Pepico en la infancia van a conducir a Hernando a un nuevo destino: un sitio sobrio que inspira soledad y desamparo, “lugar de hidalgos y labradores” (112), cuyos tintes coinciden con la Hécula castillopucheana pues siempre hay un resonar de campanas; una zona que vive entregada a la religión, a los rezos y misas y vive la muerte como espectáculo: “Los entierros pasaban todos delante de nuestro portal, y como las campanas doblaban por ricos y menesterosos, creíamos vivir en un eterno día de las ánimas” (112). Incluso los habitantes, tanto de Hécula como de este pueblo manchego, son hipócritas, puesto que ante el espectáculo de la muerte sienten plena alegría por aquellos que mueren, porque precisamente no son ellos. Así podemos entender al Julio castillopucheano de *Cmh*, que huye de su Hécula natal, previendo su muerte y no queriendo formar parte de este escabroso espectáculo; como también se lo ahorró a su madre Laureana enterrándola bajo una encina:

Suspiraban rezando las comadres; parecían agobiadas y no podían esconder el regodeo de ver en otro la angustia mortal. Un viejo de nuca de cordeles se estiraba para atisbar al agónico, impidiendo que lo viese una vecina preñada. La mujer le miraba con odio todo el cráneo, y se divertía en buscarle y hallarle pliegues de pellejo colgadizo, y se holgaba en el temblor de sus quijadas y en la horrenda quietud de un tumor duro y enorme agarrado a una oreja (123).

De la misma manera, Hernando caracteriza a su madre a través de los rituales religiosos en relación con la muerte: “siempre estaba rezando padrenuestros por los difuntos” (112). Coincide en los rasgos con la madre de Pepico: “Mi madre, siempre apenada y devota, había ido a cuidar y alentar al moribundo” (123).

La aparición, como nuevos vecinos y amigos de la familia, del señor Requena y su mujer, la joven doña Francisca, pudo servir también de inspiración a Castillo-Puche para la recreación de su personaje don Roque de *Hp*, un anciano viudo que al morir sin descendencia sus herederos se encuentran expectantes de su fortuna: “El matrimonio no tuvo hijos, y bandadas de sobrinos del marido aojaban y acechaban la salud del tío. Doña Francisca les aborrecía; decía que eran señoritos baldíos, llenos de vicios y ruindades” (114). Sin embargo, en *Nyg* es doña Francisca la que capta la atención de Antón, ahora adolescente de diecisiete años, que hace de ella un exhaustivo retrato tras una breve observación:

La señora era alta, rubia, muy blanca, sin mudas ni artificio alguno; y más de una vez, al ceñirse o volársele el manto, descubrí lo elegante y brioso de sus formas. Tenía verdes los ojos; la boca, gruesa y siempre húmeda; la risa, fácil y sonora, y el enojo, también, según las voces que daba a las criadas y aun al señor Requena. Decían que era impresionable, antojadiza y piadosa (114).

Se trata de un matrimonio que nos puede recordar a los que protagonizan Ana Ozores y don Víctor o Emma Bovary y Charles Bovary, en *La Regenta* y en *Madame Bovary* respectivamente: unas jóvenes muchachas casadas infelizmente con señores mayores.

Doña Francisca será nuevamente otro detonante en el camino hacia el autodescubrimiento de Hernando. No olvidemos que es mujer y despliega una nueva incitación hacia el sexo en el joven adolescente, que la tiene totalmente idolatrada, como se ha visto en el retrato anterior. Hernando empieza a sentir un descontextualizado “amor cortés” hacia esta bella pero casada mujer y, curiosamente, despiertan estos sentimientos en el entorno de un huerto con palomar. Doña Francisca es símbolo de Afrodita, la diosa del amor y el sexo. Es la mujer por la que el joven Hernando escala para llegar a ella: “¡Señor, era verdad! Atraído por sus ojos y el goce de su decir, había pasado de mi patio a las bardas de la corraliza de Requena. Me sonrojé imaginándome que iba a saltar furtivamente la tapia porque doña Francisca me esperaba para llevarme a su blanco baño y bañarme” (119). Reminiscencias plenas de *La Celestina*, donde Calisto queda prendado del amor de Melibea como Hernando queda prendado del amor de doña Francisca igualmente en el huerto: “Entrando Calisto en una huerta en pos de un halcón suyo, halló allí a Melibea, de cuyo amor preso, comenzole de hablar.” Así arranca la tragicomedia de *La Celestina* y así arranca la tragicomedia del nuevo despertar al amor de Hernando, con la utilización de otro tópico literario, la lumbre, el fuego enardecido para expresar este sentimiento: “No era alegría ruda y envilecedora, sino de una sensualidad afirmativa; alegría de exaltación, sintiéndome amplio, asomado sobre mi propia vida. Todo me parecía bueno y hermoso, hasta el señor Requena” (121).

Esta felicidad será interrumpida por la presencia de la muerte enmarcada en una suerte de religión protocolaria (122) que saca el latente *mea culpa* escondido de Hernando, pero que, por otro lado, lo incita más al goce: “Yo quise volverme a mis delicias, pero mi misma alma me acusó. Agonizaba el artesano de mi palomar, el hombre humilde y bueno que me acompañó en los días solitarios, y yo le esquivaba por mis perversiones. Y sentí miedo y más ansias de goce” (123). El juego de sentimientos en contraste es patente, así como también lo es entre los personajes, ahora el señor Requena y el adolescente Hernando: “Un espejo de la antesala ofreció juntas nuestras imágenes: Requena, decrepito, doblado, lacio; yo, brioso, fuerte, alborotados los cabellos, desnudos mis brazos y mi garganta. ¡Ay, cuánta presunción, y comparándome con el señor Requena!” (120).

Y por fin, conciencia de sí mismo y conciencia de ese despertar. Hernando se encuentra a sí mismo en ese despertar ardiente en la figura de doña Francisca:

Doña Francisca me llamaba dulcemente desde un seto de bojés, asomada a la inmensidad. Entonces asistí al despertar de mí mismo. Mis ojos, mis oídos, mi olfato, mi piel, percibían lo más recóndito de la noche; y en ella me sumergí, y su misterio, su olor y suavidades me daban sensación de mujer, la mujer que me sellaba de delicias y me estremecía de inquietudes (127).

En el momento culminante de la narración, la muerte lo sobrevuela todo. Este pobre vecino muere en el instante más intenso de Hernando y las campanas se encargan de anunciárselo:

En aquel instante clamorearon las campanas por mi vecino. Y este muerto, sometido al espectáculo vecinal, ante el que algún hijo no puede ni llorar, asoma la figura de una niña rubia que quiere mirar pero no puede, debido a su debilidad y para Hernando aparece transfigurada en Elena, que ya ha perdido el sentimiento platónico tras haberse dejado arrastrar por el amor carnal, siente Hernando que Elena “huía para siempre de mi vida” (128-129).

Pero el descubrimiento de la vida lleva implícito asumir engaños y decepciones y es aquello con lo que se dará de bruces el joven Hernando, cuando descubra a doña Francisca con el capitán de la Guardia Civil y, entonces, sentirá el asomo de nuevas alucinaciones ante esta situación: “Las negras manos de Baltasar, que en tiempos remotos estuvieron a punto de estrangularme, las sentí esa mañana ciñéndome angustiadamente toda mi vida” (134). El joven “príncipe-adolescente” se sentirá destronado, pues él ha resultado ser uno más y, entre tanta decepción, la muerte vuelve a hacer acto de presencia, de manera brusca, inesperada e incluso confundiendo al lector, pues nunca creeríamos que el capítulo V de esta segunda parte, “Salida de La Mancha”, fuera a abrirse con la muerte inesperada de la madre rodeada del simbolismo del día festivo religioso en el que fallece: “El día de la Inmaculada, mi madre amaneció muerta. Estaba enferma del corazón. ¡Mujer santísima, dulce y callada, murió en silencio y sola...! Yo estaba a su lado, y no pudo verme, no pudo llamarme” (137). Ahora el joven adolescente se volcará hacia sí mismo, se encontrará en su propio interior y despertará nuevamente su conciencia no ante los muertos, que tantas veces ha visto pasar por delante, sino que reflexionará sobre “la muerte”: “Mi madre me hizo pensar en la muerte” (137). Y nuevamente hay una proyección maternal en la figura de Elena idealizada: “Creía ver la figura de Elena, enlutada y llorosa como se me apareció en mi sueño; mirándome en lo hondo del corazón...” (138).

Así, en *Easr*⁸¹ asistimos al amargo descubrimiento de la vida: “y siempre tu madre te dijo que las retamas eran amargas, aunque su explosión de amarillos a veces le hace a uno enloquecer” (228). Todo tras el presentimiento efectivo de la próxima muerte de su madre, cuando Pepico, desde su madurez, bucea en las primeras etapas de su vida.

El arranque de esta novela tiene que ver con una visita, ya adulto Pepico, a su Hécuba, los sentimientos que le ha despertado, las sensaciones... le remueven su subconsciente y tiene que sacar esos recuerdos nuevamente sin saber lo que espera, “si amor o castigo, caridad o crueldad” (197). Son recuerdos llenos de sensaciones tan líricas como “cuando el frío salía por

⁸¹ El título intensifica el aspecto doloroso de la experiencia narrada por medio del adjetivo “amargo” y de la hierba “retama”, conocida por su sabor acre.

los callejones como una lanza herrumbrosa” (198). Esta Hécúla es la que convive la herencia de la violencia de una guerra civil con la herencia de una cultura antigua y la herencia del suicidio:

Dos palmos de tierra dura y esqueleto al canto, y si sigues ahondando un poco más, es posible que salgan como florecidos vasos iberos o estatuillas griegas; dicen que en Hécúla hubo una fábrica de moneda, a nosotros nunca nos salió nada, ni siquiera una blanca diosa romana, y de vez en cuando en alguna olivera un autoejecutado (224).

Esta es la Hécúla que ha modelado el carácter de Pepico y, aunque huya de ella, es consciente de que “siempre inevitablemente volveré a esa tierra, mi pueblo” (224).

Es amargo el despertar a la vida, es amargo el propio autoconocimiento, la toma de decisiones; en definitiva es amargo tomar conciencia de la propia búsqueda, iniciarse en el viaje por el propio laberinto y llegar a ese “minotauro” para acabar con él y así conseguir la propia liberación; este será el viaje que inicia Pepico:

Y te saliste del seminario vacío como un saco que se pone a andar por la calle, como una cáscara de hombre, [nos recuerda al Enrique de su primera novela cuando abandona el seminario], y comenzó el engaño mayor, la mayor mentira de todas, la de ser un hombre más, un hombre libre que busca trabajo, que busca amigos, que busca..., que no sabe lo que busca, que busca acaso su propia dignidad, porque estaba claro que el noviciado, en mis condiciones personales, era denigrante, simplemente había caído en la trampa, en la gran trampa, y menos mal que tú agarraste a tiempo a tu liberación personal, puesto que la otra, la Liberación con mayúscula, había resultado una farsa, tú el primer farsante, y entonces fue cuando diste el paso de tu propia redención, la redención con minúscula también, que a mí que me dejen ya de cosas con mayúscula, que no me van, que yo busqué la redención que yo me podía dar a mí mismo, en la soledad de mí mismo, y a partir de entonces todo fue muy duro... (245).

Es amargo presenciar la muerte, siempre presente y sobrevolando la vida de estos protagonistas que nacen a la vida con las muertes de los demás. De ahí la presencia atosigante del fallecimiento de la tía Matilde (277), fallecimiento que le hace caer en un desmayo y en un sueño cargado de pesadillas en las que “el agua” es una obsesión (279).

Tanto a Hernando como a Pepico el destino ya se lo habían escrito. La madre de Hernando tenía la ilusión de verlo en el seminario y, a Pepico su tío Cirilo se obstinaba en conducirlo hacia la vida sacerdotal:

Y como estaba destinado al altar y como todo el pueblo ya esperaba el seminario o el noviciado para mí ni podía ir a un cine, ni podía fijarme en una muchacha, ni ver un periódico o una revista, condenado a ir detrás de él, todos los días, a la ermita de San Cayetano, rezando las estaciones del Vía Crucis, o escuchando vidas de santos (222).

Así fue, así lo recrea Pepico cuando reconstruye su pasado para verse otra persona distinta. La crítica está servida:

Y que tampoco soy yo el que se puso y colgó las sotanas, y las colgó de una percha para brincar la tapia del funesto y horripilante seminario, espías los padres, espías los hermanos y espías los compañeros, maltratada vocación donde a menudo se ve que solo prosperan los pillos, los hipócritas y los tristes mansurrones que canjean sacerdotes por tapadera de boca y estómago, comulgatorio y confesonario por refectorio y coro, ángel y lebreles unidos en vuelo rasante del campanario al huerto (227).

Este camino al sacerdocio sin que Pepico pueda negarse es el signo de su cobardía. El destino y las circunstancias de la guerra lo derivarán al mundo de la milicia. Rodará y dará tumbos hasta encontrar su lugar:

Otra fuga más en tu vida, una cobardía para no enfrentarte con la realidad que tu juventud y tu sexo te imponían, un fraude total, porque aquella entrega hipócrita y falsa al ciego misterio había de ser frustrada y vana, vana para todos, incluso para tu madre, exprimida ya como una fruta del paraíso, pero paraíso convertido en asilo y con la puerta abierta al cementerio, y entonces vino la ruptura total con todo, el caos y la soledad entre los hombres, y ya nada te importó, solitario como un faro entre rocas y espumas, y al mismo tiempo que te escapabas del seminario por una ventana, fuera te esperaba la milicia para llevarte al África como prófugo (242).

Pero el destino no ha cumplido su misión todavía, y a la vuelta de los años, en el momento presente en el que Pepico escribe, reflexionará desde el norte de la siguiente manera:

Y tú eras un producto típico de esa guerra, y ahora, desde tu paz desolada y confusa, una paz nacida de la derrota total, esa paz pasiva que quiere dejar que Dios abra surcos con su arado en las carnes del espíritu, pero solo Él, en la desnuda soledad y en la renuncia total (...), tú, tú solo, sin destronar tu mito ni aborrecer la servidumbre de aquel amor, o al menos así te lo parecía, partiste hacia la lucha por la existencia inevitable, vacío y desmoralizado, sin ilusión y con total desprendimiento, y entraste en la vorágine del mundo, receloso y amargado, desconfiado y temeroso, sin querer saber nada del pasado, un pasado que sin embargo nunca podrías quitarte de encima, porque era carne de tu carne y soplo de tu aliento, fardo de tu alma y sueño de tus noches, y para evadir el bulto lo más posible, convertirías tu vida en un loco vagabundeo, inútil sensación de libertad, hasta venir a parar a esta quietud servil y burocrática, en la sala técnica de una fábrica, donde lo único que importa es cobrar a fin de mes, hacer los dibujos tan correcta como mecánicamente... (243).

Igual que en la segunda parte de *Nyg*, la novela castillopuchana arranca cuando Pepico recuerda esa etapa donde hay un descubrimiento y una explosión sexual como desahogo y como forma de conocimiento. Este nacer al sexo se produce en su Hécula natal y de la mano de Tomásín, que cosas del destino, acabará sus días en el seminario:

Te enseñó a ti, casi sin una palabra siquiera, el arte obseso y poseso de la masturbación, y primero fue la arremetida brutal, y después todo pasó como si fuera otro ser, el mismo arte hecho tormento angustioso de una agonía envenenada de poder y de pavor, y luego te enseñaría más cosas, y tú huías pero él te perseguía fiera y blandamente (196).

Tomásín murió de una enfermedad recurrente en la narrativa castillopuchana: “de tisis” (tuberculosis), que tiene que ver con la sangre. Así habían muerto los familiares de Julio en *Cmh*: “y al decirme eso de tisis galopante me parecía a mí escuchar una tos repentina y el volcar de toda la sangre como un cántaro que se rompe en un choque con la piedra, (...) borbotón ininterrumpido de sangre hasta dejar el pecho como un tonelillo sin vino...” (198).

El sexo será un aprendizaje de la vida, y al igual que Hernando en la segunda parte de *Nyg*, será una mujer la que ponga ante sus ojos esta nueva experiencia, pero siempre bajo el yugo del pecado y del *mea culpa* que impone Hécula porque “infunde un terror religioso que se pega a los sueños aun en las conciencias más fuertes, nada digamos en la mente atónita de los niños, o cuando se rompía el precinto del sexo en las doncellas de Hécula” (208). Así como Hernando ha conocido la plenitud del sexo en una mujer joven pero mayor que él, de la misma manera Pepico se arrojará a esta experiencia con Santi, hija de tía Juana, cuatro años mayor que

él. Pepico coquetea con su nombre, ¿Santi o santa?, y la describe de la siguiente manera: “Y sentí como si un sol invisible estuviera encendiendo una hoguera en mi cuerpo y me desconocía en aquella calentura, golpetazos en las sienes y un bullir de la sangre que me trastornaba todo...” (213). Se trata de una experiencia que simboliza más el abandono de la infancia en la que saborea, en cierta manera, la amargura de hacerse mayor: “que ya el vino iba a estar unido para siempre a la ruptura de la vasija de mi candor, que comenzaba precisamente a torcerse cuando se metió por medio la Santi” (215).

El contraste vuelve a presentarse nuevamente en esta narración. Es muy evidente ahora para marcar las diferencias entre la Hécula de su infancia y la Hécula que recién ha visitado, siendo ya adulto: “y, chico, es que tú ya no conoces el pueblo, (...) había menos beatas con la silleta bajo el brazo camino del novenario o del trinario, y los entierros yo no se llevaban a hombros hasta la Cruz de Piedra...” (199). Aunque hoy diríamos que eran pequeños brotes o atisbos de modernidad, porque en el fondo: “a estas alturas del siglo, que eso no es fe ni nada, a todas horas manoseando santos, y luego manoseando culos, (...) que en Hécula tienen la religión metida en el tuétano” (200-201).

El ejercicio del contraste es tremendamente productivo para usarlo en relación con el espacio narrativo, y ahora en el tiempo presente del protagonista narrador, este lo usa para marcar las diferencias entre Hécula y la población norteña donde vive en forma de “destierro voluntario”; no marca únicamente las diferencias sino que también establece su predilección, resaltada por “el agua”, con toda su simbología:

Aquí en estas húmedas roquedades, en este horno rojo de la fragua cercana, las cosas se ven de distinta manera, será acaso porque el agua es un chorro continuo y no hay que hacer procesiones para que llueva, y el mineral está al alcance de la mano y el hierro es distinto de la madera, traída de lejos como sucede allá, y la gente entre piedras de montes revestidos de verde cuando canta se oye, y aquí no se confunde el luto con el desposorio, la paloma con el murciélago ni el ciprés con el ahorcado, que aquí la gente tendrá su rabia pero es una rabia profunda, porque quieren ser libres y de hecho lo son, al menos por dentro... (201).

Los del norte son libres, al menos por dentro, y en Hécula la gente no puede ser libre, porque todo lo exterior y las circunstancias manejan los interiores de las personas, que son marionetas de Hécula, totalmente dominadas tanto en sus pasiones como en sus pensamientos. De esta prisión se ha querido escapar Pepico. Hécula tiene la forma de un laberinto: nada más apropiado que explicar la trama o anécdota narrativa con la estructura del mito de Teseo que acude al laberinto para vencer y matar al Minotauro que se encuentra en el centro. El laberinto es interior, pero también es exterior en cuanto a las circunstancias. Hécula impone sus circunstancias a sus gentes, es un laberinto desde el que Pepico marchó al norte siguiendo el hilo dorado de Ariadna, el huso. Este ardid lo ayudó para encontrar su propia salida del laberinto exterior que se instaló en su interior. Desde la distancia se enfrenta a esta Hécula para hallarse a sí mismo: “Y el pueblo se iba a convertir en un gran muro, perdido el huso de las laberínticas callejuelas, y yo cada día estoy más convencido de que hice muy bien en tirar hacia el norte...” (202).

El contraste sigue, por ejemplo, entre los sentimientos hacia su madre frente a los de Hécula: “y tú eras lo más grande y claro –Clara eras de nombre– que yo tenía en la vida, y Hécula, de donde acabas de llegar y adonde seguramente piensas volver y acaso terminarás volviendo del todo, es la tumba sin terminar de cerrar de todo lo que en ti pudo ser ilusión y vida sobre el terror y las sombras...” (217).

También el tema de la guerra civil, “la dichosa guerra, la maldita guerra, la divina guerra, la endemoniada guerra que se los llevó a todos por delante” (216), es una galería laberíntica de la que Pepico tiene que escapar, aunque no la vivió, y enlaza con la violencia, con la muerte, en resumidas cuentas con todos los atributos de Hécula:

Y es que un servidor tuvo al menos la suerte de no estar por esas tierras de abajo durante la guerra civil, porque lo mismo pudieron cepillarme unos que otros, que allí se dieron el gran festín, sangre y agua bendita a partes iguales, montones de plomo y de calaveras, variadas tapias de ejecución y vestimentas de insospechados carnavales, muertes a lo conejo y pleamar de brazos en alto, puños cerrados bajo la tierra y campanas repicando a *Te Deum*... (207).

Algo que se repite en estas “novelas de Hécula” es la pérdida de los familiares del protagonista durante o tras la guerra civil. Así sucede con Pepico, único superviviente de su familia:

Que toda tu capacidad en la vida se ha reducido a evitar los choques, quién sabe si porque ya desde el principio se te gastaron todos los resortes de la voluntad, y las pocas energías que te quedaron las empleaste y usaste en adaptarte a la inesquivable supervivencia, sobre todo después de ver cómo fueron desapareciendo bobamente todos los tuyos en el espacio de tres años, comenzando por tus hermanos, víctimas de la violencia loca, luego tus tíos, incluso tu hermana, y la última tu madre (242).

Pero antes de la guerra civil, el estallido de violencia fue tremebundo y Castillo-Puche vuelve a incidir en el tema de la huida de Hécula por parte de la familia, ahora por motivos políticos, puesto que era identificada con los valores derechistas.

Unos años antes de publicar las novelas de la *TL*, Castillo-Puche ya había escrito y publicado una novela juvenil, *Epl* (1965), en la que se retratan las huidas de Hécula del protagonista, también llamado Pepico, y de su familia, por el mismo motivo, justo antes de la guerra civil. Así lo recuerda Pepico en *Easr*:

La primera vez que nos tocó salir zumbando de Hécula fue cuando las elecciones de febrero que ganó el Frente Popular (...), fue sucediendo una calculada táctica de caza humana, (...) y ya lo que se pensaba era a quién le tocaría al día siguiente, (...) y el ambiente estaba cargado de odio y esto se notaba en las hornacinas de los santos, que no iba una quedando sin romper (248-249).

Pero la guerra, la huida familiar y el refugiarse, esconderse en el desván de unos conocidos en Ciriza, a Pepico le hacen reflexionar:

Y tú pensaste, recuérdalo bien, que efectivamente estábamos atrapados, toda la familia, sin saber por qué ni con qué objeto, y empezaste a pensar si no sería el fin, un fin merecido, inevitable, puesto que éramos una familia de bufones siniestros, payasos de la muerte, todos irrisorios, como las caras de la cornisa de la iglesia de Hécula, la tortura confundida con la risa macabra, el terror con la burla, la penitencia con la sensualidad desenfrenada, filosofía heculana de aspaviento y mueca, como quien chupara retama por gusto y masoquismo, carcajada intempestiva que termina en los guiños del llanto, y acaso por todo esto estábamos allí ahora, atrapados, sí, atrapados, pero ¿quién nos había conducido allí sino nosotros mismos?, peregrinos del miedo y de la locura familiar, de nosotros mismos era de quien huíamos, de nuestra propia angustia exacerbada por una angustia colectiva, y quizás tenía que ser nuestra familia, nuestra pintoresca familia, la que debería sufrir un castigo ejemplar, y por eso no saldríamos más de allí, de aquel desván insufrible, convertido en navecilla de terrores por la lluvia implacable, por los truenos horrísonos y las chispas cegadoras (262-263).

Esta huida y este viaje en tren se dirigen hacia Murcia (283), donde por primera vez Pepico percibe la sensación de viajar y todas sus connotaciones, típicas de toda novela de formación que se precie:

Y yo pensaba que todos estábamos locos, con esa locura de salir, de moverse, de cambiar de sitio, una locura que más tarde, ya mayor, había de conocer muy bien, porque hay una especie de liberación en el viajar, hay una especie de inocencia incluso, de vida nueva, de algo que no sabemos qué es lo que nos espera al final del viaje o incluso en el camino, a medio camino, y fue seguramente en este viaje donde yo por primera vez sentí esa especie de gozo en salir cuanto antes, como si fuera a dejar atrás todo lo que pesaba sobre mi existencia (283-284).

Toda la simbología del agua sigue presente en esta segunda entrega de la trilogía y, si cabe, su presencia es más intensa porque se halla íntimamente relacionada con su madre y su muerte:

Que en Hécula el agua seguía siendo artículo de lujo, (...) y qué bárbara siega la de tu madre, ella que fue la única que supo poner la oreja en el suelo y escuchar el ruido del río rumoroso subterráneo, ella que quería librarnos del desierto, precisamente cuando en Hécula la revolución lo había dejado todo arrasado (...), juntó el brillo salvador del salto del agua que refrescaría todas las grietas de la boca y del alma, (...) tu madre tuvo la maravillosa intuición de presentir el borbotón salvador del agua (215-216).

Pero el contraste es escandaloso porque en Hécula se vendía el agua. Don Jerónimo era el encargado de venderla y a Pepico se le había confiado el oficio de abrir la llave del agua. Uno se hacía rico a costa de la pobreza de los demás (229-232), en contraste con lo que deseaba y expresaba la madre de Pepico: “Y un día mi madre discutió con tío Cirilo y tío Cayetano y les dijo que llegaría un día en que el agua sería de todos, y ellos se escandalizaron...” (231). Y en contraste, la falta de agua venía a servir de símil para representar “el purgatorio rodeado de llamas, sin la posibilidad ni soñada de una gota de agua, y si soñada, peor todavía, por la imposibilidad de alcanzarla, un tormento bien imaginado, un espanto irresistible” (234). Y nuevamente el contraste durante el viaje a Murcia al pasar por la vega y contemplar “el bullicio que parecía brotar del agua en canalillos, en acequias, en pozos y balsas, dando vida a la huerta” (287). Y algo más: esta ciudad contribuye al renacer de Pepico, el cambio de ambiente, no ya un ambiente de secano sino plagado de agua, donde la naturaleza brota de manera radiante. Este ambiente lo hace crecer y sentirse hombre:

Aquellos días murcianos habían despertado mis sentidos hasta el enervamiento y me sentía, creo que por primera vez, un hombre, y me salía a pasearme con cualquier pretexto por las calles empedradas o asfaltadas y gozaba de mi soledad como quien se bebe un néctar a escondidas, y me gustaba sobre todo encontrarme en la calle cuando llegaban los regadores (302-303).

Pero la vuelta a Hécula es inexcusable y con un golpe de suerte su madre y él se instalan en una casa en el campo, en la que el gran deseo de la madre es tener agua, tener un pozo: “el sueño permanente de un salto milagroso de agua, agua en caño altivo, agua derramándose por la tierra embebedora, agua con ruido y gozo de agua loca, agua enrabieta como la cola encrespada de los gatos, agua rezumante y suplicante como la lengua de los perros...” (322-323). Este interés era para desviar la atención de sí mismo “porque los dos (Pepico y Rosa) llevábamos allí una vida falsa, porque tú también te sentías prisionero, y todo el interés por el pozo era la manera de salir de ti mismo, donde tenías el pozo más negro, el de la soledad, el de la incomunicación” (325). Pero el agua, símbolo de la vida, aparece por fin en el pozo de su

casa de campo, “agua para todos”, y nuevamente esta sensación de alegría contrasta con “la sed de Hécuba”, símbolo de la muerte que ha quedado grabado en el alma de Pepico: “cuerpo sediento en medio del páramo, (...) pero aquella Hécuba de la sed ha quedado para siempre en el alma de tu paisaje y en el paisaje de tu alma sigue teniendo sed, una extraña e interminable sed” (332).

La tercera novela de la *TL*, *Cpn*, se sitúa justo en la etapa adulta desde la que Pepico escribe. La memoria es el instrumento para viajar al pasado en busca de una identidad escindida entre el presente y el pasado. Así lo analiza Gemma Roberts (1987), además de plantear el tema de la libertad del ser humano en relación con la del narrador-protagonista, que está fuertemente unida a la presencia activa de su madre en su vida y en sus decisiones. El descubrirse a sí mismo Pepico lo lleva al momento de la muerte de su madre y descubrir “que su muerte te dejó vacío y anonado, como si lo que tú odías ser, lo que tú eras, se lo hubiera llevado ella en su última mirada...” (*Cpn*, 485), vacío del que se sobrepondrá a través de la escritura en su cuaderno con tapas de hule negro. Ya el título nos aboca a asomarnos a la profundidad del pozo existencial del ser humano al sentirse solo en el mundo. En definitiva, Pepico busca comprenderse a sí mismo y por ello necesita comprender su realidad como auténtico héroe de novela de autoformación: “más que denunciar, criticar o dar testimonio de una realidad socio-política, se procura comprenderla, para comprender al individuo dentro de ella; es decir, la realidad externa está incorporada a la realidad interna, al proceso de la conciencia tal y como esta se desarrolla en situación” (Roberts, 1987: 105).

El círculo se cierra en esta última novela de la *TL* como se cierra en la tercera parte de *Nyg*, en la que asistimos al desenlace de la aventura platónica de Hernando, su amor adolescente, en la que Elena acaba casándose con aquel compañero de internado de modales poco agradables.

El escenario es distinto y ahora Hernando, con 23 años, ha cambiado su residencia para ubicarse en Madrid. El contraste entre corte y aldea es evidente, como lo ha sido el contraste que percibimos en *Easr* (Murcia-Hécuba). El protagonista sigue creciendo y autodescubriéndose y, por lo tanto, las dudas, miedos y desconciertos son evidentes: “Desconfié de mí mismo. ¿Qué apetecía yo, Dios mío?” (141). Esta forja de una personalidad dubitativa se fundamenta en el concepto del amor y en la lucha entre sentir un amor carnal o bien un amor platónico, mediatizado por el sentimiento de culpa: “Veneraba yo la memoria de Elena, y me sentía besado por doña Francisca” (142). Pero el amor corre parejo con la muerte y nuevamente Hernando asistirá al anuncio del fallecimiento de su madrina Leandra, enferma del hígado. El padrino, don Sebastián Reyes, se encarga de comunicárselo y, en contraste evidente con su mujer, le confiesa lo que piensa de su madre: “Yo veneraba a tu padre, porque era muy bueno y liberal, y a tu madre, porque era una santa, porque era muy hermosa y muy señora” (146). Sin embargo, le cuenta también que “lo que mi mujer sentía por tu madre ya no eran celos, sino una rabia que la iba socarrando y consumiendo” (147). A su muerte tratará de enmendar todos los nefastos negocios para convertirse en un hombre bueno y pagar sus deudas con Antón. De ahí su búsqueda insistente para comunicarle que él será su heredero: “Piensa que soy viejo, que todo es tuyo; es decir: casi todo; ya te mostraré los documentos” (150). La herencia es otro tema que se percibe en este acto y que está en relación con otra muerte, la del señor Requena.

Un nuevo viaje y su estancia en Levante revierten en otro renacer de Hernando, favorecido por la contemplación del mar, el color del Mediterráneo y su fuerte luminosidad. En la infancia, el tren era símbolo de nuevos sueños y ahora la contemplación de un barco

perdiéndose en el horizonte lo ayudará en su propio renacimiento y lo incitará a marcharse a una nueva ciudad, a Palma:

Seguí mirando el barco, que era ya como una ligera y lejana espuma del mar. Mis ojos se fueron entrando, entrando; y se encontraron solos; y en el nuevo y grande horizonte de las aguas, en la serenidad del cielo, todo de luz, recogieron una inesperada promesa de ternura, una promesa de renacimiento de mi vida interior... Yo sentí que alguien me ofrecía la dicha (154)

Sin embargo hay una suerte de coincidencias que desencadenan un nuevo cambio: Elena deja de ser su amor idealizado y platónico para pasar a ser una mujer concreta al enterarse de que está con Senabria y la coincidencia de encontrarse con Bellver y de retomar ahora el rumbo a Alfaz, donde vive Elena y donde su padrino tiene una sucursal de su banco. El asunto de viajar perturba a Hernando, con lo que se encierra en sí mismo hasta que la luz del sol nuevamente le ilumina su destino: Alfaz, un nuevo pueblo levantino en el que conviven elementos brillantes y serenos, “Todo el pueblo era claro” (66), con el contraste de escenas inquietantes, “En la calma azul del aire volaba cansadamente un cuervo” (166), o escenas impactantes: “Cruzamos la plaza. Del muñón de un olmo corpulento colgaba un cerdo recién degollado, y los perros vagabundos lamían la sangre que goteó las piedras” (167).

La muerte nunca se aparta de este ir creciendo, de este ir buscándose a sí mismo de Hernando, revolotea a su alrededor e incluso los convecinos, después de ubicarlo en la Casa del Ánima donde han ido muriendo todos sus habitantes, juegan con la posibilidad de la muerte cercana de Hernando: “—¡Usted, usted, qué ha de morir!— Y lo decían vacilando y mirándome” (168).

El miedo paraliza a Hernando y no puede mantener ninguna relación con nadie. Por eso pospone su encuentro con Elena. Pero entretanto, unas misivas de María del Pilar Lanuza, compañera de viaje, lo trastocan, sobre todo la que le anuncia su regreso a Valencia. La constante duda le hace gritar “¡Es horrible que no sea usted mía!” (195), ante lo que Elena no asiente, y por ello prefiere marcharse a Valencia. Una vez casado con María del Pilar le llega la notificación de la muerte de Senabria y se descubre siendo feliz sin Elena.

El agua y la luz se hallan presentes en *NyG* (166 y 172) de la misma manera que en la obra de Castillo-Puche cuando este describe la vega murciana en ese viaje hacia la ciudad de Murcia en *Cpn* (355-357). También alusiones a la “voluntad”, con clara influencia de la lectura de Schopenhauer, se perciben cuando Hernando se encuentra con Elena en “la voluntad dormida” de Elena (176); “sentí la torcedura de mi voluntad” (189).

Así pues, *Cpn* es la última novela de esta *TL* castillopucheana que comienza escarbando en la memoria pero con un fin, y es enfrentarse a la muerte de su madre y de todos; con ese monstruo que crece en su interior, con ese “minotauro” que se alimenta de Pepico, de carne humana, de su conciencia y de sí mismo. Tiene que enfrentarse, aunque le cause dolor, porque será el salto hacia la madurez. Pero también tiene que enfrentarse a la guerra, que nuevamente traerá muerte. Este asunto lo asumirá sin voluntad propia, totalmente desorientado y cargando al hombro con su propio miedo:

Y yo lo reconozco aun ahora, me sentía demasiado joven para la guerra, y desde luego más preparado para morir que para matar, abrumado por mi conciencia derrotada de aspirante a cura, y de pensar en matar algo, tenía que ser por supuesto, lo primero, mi miedo, mi puro, insondable miedo, miedo de todo, pero sobre todo, miedo a la muerte (336)

Este “Teseo-Pepico” que inicia su viaje hacia su autodescubrimiento, hacia el centro del laberinto, para matar al “minotauro” y encontrar su propia racionalidad y su propio descubrimiento va cargado de un gran fardo en el que ha metido todos esos elementos que tendrá que liberar una vez los venza.

La guerra, la violencia e irracionalidad de unos hombres, lo llevarán a un estado de paralización que incluso cobra cierta intertextualidad con escenas de *Epl*. El sargento Castañeda encarna toda la violencia que desata un conflicto bélico entre los hombres. La guerra no la buscó Pepico, pero mató su infancia y su juventud. Cuando estaba creciendo y autodescubriéndose, tratando de asumir sus miedos, apareció la contienda y se lo llevó todo por delante: “Yo, por ejemplo, había dejado mis cosas escondidas como un niño que piensa volver y no quiere que nadie le toque sus juguetes, y así me iba a la guerra, me estaba acercando a la guerra sin saber lo que era el amor ni la mujer, ni la vida ni nada, (...) y adiós a todo sin conocerlo” (340). Pero después de la guerra, después de la muerte personificada en la pérdida de cada uno de sus familiares, el único superviviente es Pepico y esto lo empuja hacia la huida, la escapada de Hécuba hacia el norte (Euskadi) (366) para incidir nuevamente en el contraste de ambientes y gentes; pero la huida también la ensayaba en el sexo con Herminia. En definitiva, buscaba su autodestrucción:

Y si en el coito esperabas encontrar una especie de suicidio, ni eso, ahí lo tienes, buscabas la autodestrucción, un furor más que placer contra el propio cuerpo, odio disimulado, reconócelo, odio romántico, si quieres, pero morboso, ese impulso hacia la aniquilación del único superviviente, no hay supervivientes, no hay vencedores ni vencidos (368).

Pero la guerra se le presenta con diecisiete años, cuando está sumergido en sus inquietantes dudas vocacionales y familiares y hubo que salir del Seminario por la llamada a filas. Pero Pepico no está preparado para morir, ni mucho menos para matar. Por ello, pasó camuflado en los servicios auxiliares con el nombre de otro, lo que le favoreció ser “un hombre como los demás, un hombre que quiere vivir, ¿había algo malo en eso?” (416). Como siempre, Pepico estaba huyendo de sí mismo y encontrarse en el anonimato le suponía entregarse sin tregua a una nueva vida. Pero no es más que una falacia porque: “¿lo has logrado?, seguro que no lo has logrado ni lo lograrás, ni la guerra puede cambiarnos, ni eso tan nefasto, tan horrendo como es una guerra, puede liberarnos de nosotros mismos, quizás solo la muerte y yo hubiera buscado la muerte si no fuera por el horror que me producía el frente” (416).

La guerra no es sino metáfora de su propio conflicto interior; fuerzas internas que pugnan, cada una de ellas, por imponerse: “había que callar y sofocar toda experiencia, toda violencia interior, porque aquella revolución que estaba en las calles era también confundidora, que lo mismo se clamaba justicia que se pedía venganza, dos cosas para mí irreconciliables” (434). La guerra busca una liberación colectiva como la propia guerra de Pepico está en su interior buscando también una liberación: ¿ambas son engañosas?, ¿ambas se consiguen?, ¿a costa de dolor, de sufrir y provocar dolor? Porque la guerra ha dotado a las narraciones castillopucheanas de ciertos tintes o matices de la tragedia griega donde la violencia o el arrebató de la naturaleza humana cuestionan de forma arquetípica todo el comportamiento del ser humano:

El mismo populacho organizó una cacería sangrienta, donde el vinazo se mezclaba con la sangre y las tripas de los fascistas liquidados, y las “ejecuciones” no se hacían con fusiles sino con hoces, leznas, y hasta tijeras, y si apareció la pólvora fue en escopetas de las que servían para la caza (...), y lo peor fue que cuando vino la llamada “liberación”, todo volvió a ser lo mismo,

con la diferencia acaso de que ahora se usaban pistolas y fusiles, lo cual podía hacer un poco más limpio el procedimiento, pero quizás más frío, desapasionado y cruel, porque lo popular, ya se sabe, resulta siempre como macabro o anecdótico, porque aquellos milicianos improvisados, justicieros de la pura furia y la barbarie desatada, buscaban a sus presas con aire entre cinegético y macabro, en medio de alaridos y zumbas, por los tejados y los corrales, (...) que en cualquier escondrijo y en el lugar más insospechado se encontraban “fascistas” escondidos (441).

Estas escenas inquietantes nos recuerdan toda la anterior narrativa castillopucheana, en la que estos sucesos eran expuestos por el narrador correspondiente con sumo detalle. Recordemos las muertes del cura o de los hermanos y la madre de Julio (*Cmh*); o de los hermanos de Julio (*Ev*) o las escenas trepidantes de *Hp* contempladas por “El jabonero” y sufridas en sus propias carnes, o incluso en *Epl*.

La muerte de la madre produce en Pepico tal desgarró que es un tema sobre el que vuelve y vuelve, porque enfrentarse a él lo llevará a asumir su soledad, su angustia existencial, porque la muerte se lo lleva todo. La filosofía existencial e incluso nihilista es lo que se expresa Pepico a sí mismo:

Cuando fuiste definitivamente arrancado y sin retorno posible de las entrañas de tu madre, mejor dicho, cuando sus entrañas cálidas y tiernas te fueron arrancadas sin miramiento y sin justificación, dejándote perdido y sin norte, sin tierra debajo de los pies y sin tiempo a que agarrarte, lapso de vacío y de temeridad, y no supiste nada hasta encontrarte en aquel camión cargado de noche y de luna, aquel camión con sabor a capote y a sangre, y por eso tendré que volver al comienzo, al eterno comienzo del molino de mi existencia (...), y porque solo volviendo a aquel punto donde todo terminó una vez, para comenzar de nuevo, pero ya de otra manera, solo así te darás cuenta, solo así conocerás el poso de la nada (341).

Volver al comienzo, volver a la infancia una y otra vez para encontrarse, para buscar su identidad con “un ansia loca de identidad (...), enfréntate a ellos (los años)” (345).

En definitiva, “Pepico-Teseo” no es sino Castillo-Puche enfrentándose a sí mismo. De esta manera podrá vencer a ese “minotauro” que todo individuo lleva en su interior. Para identificarlo ha sido necesario realizar el viaje interior por los recovecos del alma, por el laberinto de las pasiones, sensaciones, emociones, experiencias dolorosas... y siempre en soledad, para poder desprenderse de las irracionalidades de las que está constituido:

Fue la soledad, la soledad del seminario, la que me fue empujando hacia dentro de mí mismo, hacia la necesidad de acorazarme y defenderme de “los otros”, y tal como me iba encerrando y conociéndome me fui percatando de que estaba lleno de avidez por la verdad y la autenticidad de las cosas, con un fondo emocional inconfesable y aterido que me hacía vulnerable a los menores roces con la realidad (347).

Solo así se puede renacer o transformarse a una vida nueva porque la muerte es la disgregación total: “*pulvis eris*” (452).

La muerte de su madre es ya anunciada desde la primera novela de esta trilogía. Sucederá, pero seguirá su proceso, se irá acabando poco a poco. Vencida por la tos (tuberculosis) y cada vez más encogida: “cuando sentí, como si me clavaran una espada, la tosecita inconfundible, penetradora de mi madre, aquel desgarrado terciopelo de su garganta, que se repetía inquietadora, como un velo oscurecedor, laringe que llevaba pegada la muerte como el plumón de un pajarillo, y cuando escuché su tos” (380-381). Sin embargo, el carácter de la madre cambia radicalmente; ya no es esa mujer jovial y consoladora; ahora que Rosa ha

huido con Rosendo (anticlerical) llevándose cosas materiales, es capaz de despreciar a su hija: “quisiera verla muerte” (387), porque no se había comportado como correspondía a “la sobrina del cura de Hécula”. Su madre no ha sido la excepción entre sus hermanos Cirilo y Cayetano: “pobre madre, ella tan entera siempre y hasta tan comprensiva y alegre, y ahora estaba desconocida, y tenía a ratos una fijeza en los ojos que me producía inmensa pena, y yo sin poder hacer nada” (388).

Pepico, llevado al altar con una vocación prestada, la de su madre, se siente cada vez más desorientado porque esta proyecta en él el cumplimiento de su sueño: verlo ordenado sacerdote. Esto provoca en él un efecto en sentido opuesto. No encuentra ni la forma de consolarla ni la manera de expresarle su profunda soledad y su falsa vocación hasta que halla un atisbo de sabia elocuencia y le habla de perdón: “y cogiéndole una mano me sentí inspirado en el Evangelio y comencé a hablar de perdón y de amor filial y me sentía un futuro salvador de conciencias” (399). Clara sintió durante largos años resquemor hacia su propia hija, a pesar de que Rosa le pidió perdón. Será ya en el umbral de la muerte cuando aparezca Rosa abandonada y embarazada, resuelta a ocupar la casa de Hécula, cuando por fin encontremos un atisbo de perdón en la madre, una vez iniciado el viaje en ambulancia en dirección a Murcia, con destino a la muerte:

Y sin pensar si era bueno o malo para la salud de mi madre, le acerqué aquella maternidad maltratada, aquel fardo de ilusiones rotas, aquella belleza abultada y deforme, y menos mal que el encuentro se tradujo solamente en llanto y en abrazo, sin palabras, un llanto mudo, y quien podía decir si era dolor o felicidad, las dos apretadas, largo rato (476).

La muerte de las muertes es la de su madre: “a la luz del día, sin duelo y sin llanto, en la camilla de una ambulancia encharcada de sangre...” (419). Pero esta muerte deja un sentimiento de culpa en Pepico que lo torturará, igual que el sexo, igual que la guerra:

Y el caso es que quizás nunca habías podido asumir la posibilidad de su muerte, y ya no fue tanto que la viera morir sino cómo la vi morir, que hasta el fin creí que aquella era una escapada más, un viaje loco como tantos que la familia había emprendido, y yo creo que nunca acepté del todo aquel final, quizás también porque me sentí culpable, porque todos fuimos culpables, porque aquella tos (420).

Una muerte anunciada para todos menos para su madre, que la guarda en secreto, sobreviviendo únicamente por voluntad para ver ordenado sacerdote a su hijo y para que no sufriera: “Que era el secreto terrible, tan mortal como la enfermedad misma, que ella guardaba entre pecho y espalda, y sabías que principalmente ella trataba de evitar tu desmoronamiento, mientras tú respondías con tu falta de sinceridad y el encubrimiento de tu desertión...” (436). Nuevamente tendrá Pepico sentimiento de culpa cuando sea el encargado de ejecutar los últimos deseos en forma de testamento de su madre, una culpa con la que cargará en el futuro: “un testamento que era a la vez confesión de fe y voluntad de conducta para todos nosotros, quién le había de decir que solo quedaría yo para cumplirlo y que no cumpliría nada de lo que ella me pedía, que quizás esto es lo que arrastro toda mi vida como una traición, como una cobardía, como el fallo más grande de toda mi existencia” (439). Pero Pepico da cabida en sus reflexiones a grandes temas filosóficos sobre la libertad del individuo, sobre la influencia del destino y estas reflexiones surgen cuando desde su presente y con la escritura ha iniciado el gran viaje hacia sí mismo, el gran viaje por su laberinto interior y exterior para llegar al centro y matar al “minotauro”, sabiendo que puede renacer a costa de encontrar el abismo:

Ahora que estoy removiendo conscientemente mi pasado, ahora que intento llegar al poso más profundo de mi ser, a ese poso donde habita la nada del abismo, la nada de la nada, que tampoco ha sido solución elegir mi camino por mí mismo, ¿pero alguna vez has elegido tú por ti mismo?, ¿alguna vez te has sentido libre para elegir?, ¿alguna vez has sentido una voluntad definida por algo?, reconoce que no, y ahí es donde está el fallo, que su muerte te dejó vacío y anonadado, como si lo que tú podías ser, lo que tú eras, se lo hubiera llevado ella en su última mirada (440).

Porque con el propio acto de la escritura buscaba salvarse, liberarse, la liberación plena que únicamente se consigue desde dentro, realizando esos viajes interiores:

Quizás ahora lo sabes bien, no hay liberación desde fuera, que toda liberación tiene que venir de dentro, ¿y no es por eso, acaso, por lo que estás emperrado en escribir todo esto, en este cuaderno de tapas de hule negro, que escondes cada mañana cuando te vas, y que sacas subrepticamente cuando te encuentras más solo, en esas horas necias, vacías, sordas, pobladas de ojos y de voces que no te dejan, en medio del silencio solitario de tu enajenación propinqua a la locura?, horas que se pueblan de los recuerdos, maldita memoria, (...) aquella espera hacia la nada de las nadas, todas las nadas juntas, porque estaba claro que se trataba de la marcha para siempre, tú lo intuías y ella también (472).

Cuando la muerte está próxima, la postración y el delirio le hacen suplicar: “por Dios, Pepico, no dejes que se echen sobre mí estas moscas gordas, devoradoras y yo no veía moscas por ninguna parte” (466). Efectivamente es delirio, antesala de la muerte, de la suya y de los que murieron con sangre en la guerra. La sangre y la tos son signos de la anunciada muerte de la madre y de la violencia con la que perecen los cuerpos en la guerra. Y las moscas siguiendo la sangre y, por lo tanto, siempre presentes en los últimos momentos:

Y recuerdo que mientras esperábamos la ambulancia que tenía que llegar, pasaron por la calle dos tanques (...), y mi madre muy ajena a todo dijo que lo que había aparecido en la casa eran unas moscas muy grandes y asquerosas, unas moscas feroces, que zumbaban al volar, y mi madre se levantaba con mucho esfuerzo, cogía la paleta y las iba matando con muchos ascos, porque decía que hasta daban mal olor, pero estas moscas monstruosas parecía que se multiplicaban en el aire, porque no valía de nada aplastarlas contra los cristales de la ventana, que enseguida había otras, y las plantas del patio, que yo cuidaba por encargo de mi madre, estaban ahora plagadas de esta clase de moscas, pegajosas y zumbadoras, y yo no decía nada pero pensaba que aquella plaga de moscas era debida a las muertes, muertes en serie y en montón en los recodos de las carreteras y los cornijales de los huertos, y también aquellos hombres que llegaban en aquellos artefactos llamados “tanques” quién sabe si no traían sangre pegada y reseca, de no se sabe qué batallas o de qué torneos sangrientos por los corrales de los pueblos (470).

El agua nuevamente tiene una incursión en esta narración. Esos chorros de agua en Murcia calman los ánimos y calman a su madre (395); pero más aún, en plena “agonía” o en los últimos días de su vida, cuando el fin está próximo, el sonido del agua calma, amortigua el terror a la muerte y reanima, concede en el ánimo la posibilidad de alargar el vivir:

Con qué paz profunda vivía ella aquellas noches de terror dentro de su postración, cuando solo escuchábamos el ruido del chorro sobre la balsa donde bailaban las estrellas, cuando yo me asomaba horas enteras a la azotea para otear cualquier posible movimiento en la carretera, noches hecumanas de insensato delirio, madrugadas en las que me arrastraba, sin encender la luz, para ir por un vaso de agua (437).

El agua será el refugio donde se encontrará seguro y libre (Durand o Bachelard...). Siguiendo el cauce de un río creará encontrar la liberación con la valentía de abandonar el fusil de un ejército del que él nunca ha formado parte y únicamente se dejará arrastrar o llevar:

Y pude escuchar el rumor imperceptible de las aguas oscuras, que me atraían, y una vez más sentí que debía obedecer aquella inercia sonámbula, (...) y me entró como una alegría que procedía del agua, (...) me decía: “todavía soy libre”, y entonces deseaba que aquel camino de agua se alargara indefinidamente hacia un alba de liberación” (500-502).

Hernando, cuando murió su madre, parecía ver en las imágenes que se le presentaban también a su idealizado amor de adolescencia, a Elena. Identificaba a ambas en una sola imagen. Ahora, tras la muerte de la madre de Pepico, surge Herminia, punto de inflexión en su vida. En ella encuentra comprensión además de desahogo, una relación con futuro que acabó destrozada por un malentendido sobre el valor de un regalo (el collar de su madre) (364-365). Herminia es la única mujer que ha dejado huella en él, cuando ya es un adulto y se encuentra en el norte de España (414). Tanto la madre de Hernando como la de Pepico han compartido rasgos de mujeres entregadas a los demás: “que mi madre había sido de las pocas que se había acercado muchas veces a las cuevas a cuidar a la gente pobre y llevarles ropas y alimentos” (438).

Otra intertextualidad es el convencimiento expreso que tienen sus tíos y su madre sobre su destino sacerdotal. Una convicción insistente en *Sc* e imperante y a la vez sutil en la *TL*: “Y tu madre, sobre todo tu madre, recuerda que ella estaba feliz con la idea, con el hecho inminente, inevitable, firmemente decidido, cumplido el sueño de su vida, el sueño de tu destino, “será sacerdote”, y su rostro se iluminaba, y te lo pedía y te lo había pedido con lágrimas en los ojos” (341). También la vida hipócrita que se llevaba en el seminario: “el sello de lo falso, lo amansado, rebañil y vulgarote” (350), junto con la relación que iba a tener este oficio con la muerte y con el eterno luto, le abocaba a una “vida que no habíamos de vivir sino morir como sempiternos enterradores, sepultureros incluso de los ideales” (351). Pero el seminario, o más bien el viaje en autobús hacia él, tuvo la repercusión casi primaria en Pepico del descubrimiento de la “libertad”, de la liberación de Hécula que, al fin y al cabo, es ese personaje colectivo constituido de todos esos miedos contra los que tiene que luchar Pepico: ¿será Hécula el “minotauro” de su propio interior? Sí, Hécula posee todas las tormentas que caerán sobre Pepico.

Pero esta liberación viene acompañada de “dolor” porque crecer y conocerse llevan implícitos una gran carga de dolor:

Y muchas veces he pensado si aquel viaje en el autocar que te llevaba al seminario no fue la primera liberación del atosigante ambiente de tu pueblo y de tu familia, y hasta las lágrimas que a veces nublaban tus ojos no eran más que ese tributo necesario a la libertad, porque la libertad da miedo, siempre da miedo, sobre todo si nunca la has tenido, pero recuerda también que tu primer sentimiento de gozo y de libertad lo habías sentido junto al mar, con tu madre, y también entonces sentiste miedo unido a aquel abismo de alegría y sobre todo, recuerda, cuando bajo la luz hiriente de la playa sentiste cuán poca cosa era ella ya y cómo su figura estaba minada por el proceso irreversible (356).

Será en Murcia cuando sienta la alegría de ánimo que le transmite la luz de la huerta murciana, rica en agua, la algarabía de sus plazas, todo ello en contraste con Hécula (357); pero el contraste no es solo entre estos dos espacios, sino que el propio seminario, su oscuridad contrastan con la luz y la vida de la ciudad: “Había que saltar los altos escalones de piedra negra

y ya estábamos dentro del seminario, muros adustos de luz escasa y rejas hurañas” (358). Y el contraste es muy evidente entre Pepico y su madre, entre las incertidumbres y debilidades de las que está hecho él y la seguridad de ella, entre las ganas de derrumbe del hijo y la voluntad de vivir de la madre:

Como cuando te metieron en aquel camión que iba derecho al frente, y tú sin oponer resistencia, sin desear siquiera otra cosa, que siempre has preferido que te lo dieran todo hecho, y lo demás eran solo sueños, sueños de sueños, humillo blanquecino como el que asciende de la chimenea en el campo y al rato se desvanece en el aire, mientras ella sí que era un ejemplo de tenacidad, de voluntad de vivir (437).

Porque, “siendo Clara de nombre y de conciencia, yo sin embargo me debatía en turbión de irrealidades, paralizado en la voluntad” (466).

La vida en el seminario está plagada de situaciones y anécdotas desconcertantes para Pepico y son estas situaciones las que le sirven al autor para ponerlas en evidencia y lanzarles una lacerante crítica. Pero si hay una por encima de todas es la anécdota de la homosexualidad, y casi pederastia, de los padres del seminario. Se trata de un tema persistente en Castillo-Puche, tratado en *Sc*, *Com*, *Rrr*. Así pues, en *Cpn* el padre espiritual don Crisanto, gordito y feo, llevará a cabo un acto sexual con Pepico: “Y él seguramente convencido de que estábamos solos y bien solos, cuando menos se podía esperar, cuando menos tú lo esperabas, por supuesto, se abalanzó dulcemente a la cama, metió sus manos entre las sábanas, llegando a mis prendas interiores y buscando como un loco mi temprana y asustada virilidad” (373).

Castillo-Puche, con los ojos de Pepico, hace una crítica a la vida del seminario, no a la religión en sí, sino a la educación que impartían los padres a los seminaristas. Una constante en su narrativa, que lo abocará por apostar por una formación religiosa más abierta y tolerante. Incluso en años anteriores había tenido lugar el Concilio del Vaticano II que introdujo determinadas reformas al hilo de los asuntos planteados por Castillo-Puche en *Sc*. Así pues:

En todo había niveles, hasta en la comida, hasta en los estudios, aunque lo que dominaba era la pereza, por no decir la inconsciencia, por no decir la ignorancia, y no había ninguna posibilidad de crítica o de análisis, que esto estaba más perseguido que el onanismo, más vigiladas y reprimidas las mentes que los cuerpos (376-377).

Pepico pone en tela de juicio la religión desde este punto de vista, no a Dios como dogma. Busca desafortadamente entre sus dudas una nueva forma de entender la religión y de practicarla y lo verá reflejado en la figura del conductor-enfermero-cura de la ambulancia que lleva a su madre a Murcia, porque él era como un ángel: “porque él había sido pacífico, eficiente, manso de corazón y risueño en la desgracia” (497).

La novela es una reflexión de la propia construcción de la obra literaria por medio del juego caprichoso de la memoria y la escritura. La evocación es selectiva, nos conduce de unos recuerdos a otros sin mantener un hilo constante: “pero así son las cosas, que nunca sabe uno por qué unos recuerdos le traen otros, y tantas veces contra nuestra voluntad, qué más quisiéramos no recordar nada y partir de cero, pero de qué cero, dónde está el cero, que para mí todo es confusión, y comienzo y no consigo seguir el hilo” (344). Pero más aún, la escritura le sigue sirviendo a Pepico para conocerse. La construcción de la novela no es sino un mero pretexto. Él está sentado en el sofá del psicoanalista proyectando en lo que cuenta todo su interior y todas sus ganas de conocerse y para ello el pasado es primordial:

Porque somos hijos de nuestro pasado, y eso no podemos evitarlo y lo estoy notando ahora mismo, sufriendo en mi carne y ya no sé si no debería interrumpir el relato de todo aquello, porque la vida que estoy viviendo ahora también es mi existencia y me reclama, aunque tantas veces me pregunto si todo aquello me sucedió a mí o es una pura fantasía de mis novelorías, y no sabes ya qué es lo más importante si lo que pasó o lo que está pasando, aunque para ti, no lo dudes, hubo un punto en que todo acabó, un punto sin soldadura posible y lo demás ha sido el poso de la nada (363).

La búsqueda de sí mismo es lo que lleva entre manos Pepico desde la primera novela de esta trilogía. Sus reflexiones son toda una teoría literaria del autoconocimiento en la que la escritura es la gran máquina (barrena perforadora) que va abriendo las galerías por las que tiene que transitar a lo largo y ancho de su laberinto para llegar al centro y alcanzar al “minotauro”. Pero este viaje es largo, tortuoso y pesado. Se trata de un camino en el que le asaltarán dudas, miedos e inseguridades al darse cuenta de que su yo presente se ha ido modelando de muchos yoes:

Ni comprendo a ratos qué es lo que hago aquí, soy otro, eres otro, y cuando me pongo a escribir en este cuaderno de tapas de hule, de cara a los prados borrosos y húmedos, no tengo necesidad de entornar ni de cerrar los ojos para verme, verte, un crío medio dormido y enfermizo, atolondrado y sin voluntad, esperando ser el salvador de la familia, porque así te lo habían hecho saber, para luego no ser nada, que ni siquiera a tu madre has podido darle la muerte digna que ella hubiera merecido, (...) que ni eras tú ni eras el que eres, aunque ahora no tengas más remedio que aceptar o adoptar una identidad –¿un nombre, un carné, una fotografía?–, cuando lo que eres y siempre has sido es un prófugo de ti mismo, un fantasma de otro al que persigues y sigues inútilmente, un ser dividido y roto, como la serpiente que deja su piel en primavera, (...) pero no, no podrás evitarlo ya nunca, porque hay cosas que se han quedado dentro, clavadas en la carne de la pieza, y cada vez que te propones contarlos, reconócelo, das marcha atrás y divagas con astucia, creyendo que te engañas a ti mismo, como si no fuera contigo, y vaya si va contigo, no seas cobarde y enfréntate a ello, que si no lo cuentas ahora no lo contarás nunca, porque hay que tener mucha fe para haber guardado secretos asfixiantes y seguir como si nada hubiera pasado, y así es como se va formando esa segunda naturaleza, que ya no sabes si aquello te ha pasado a ti o a otro (371).

Con este acto tendrá que cargar Pepico al hombro, o mejor en su memoria, guardado como recuerdo que no se puede contar porque está impregnado de sentimiento de culpa, porque no puso ningún impedimento, esperaba literalmente el placer que le provocaría don Crisanto con sus manoseos y por lo tanto, años más tarde, ya en el norte de España, y ya fuera del seminario, se enfrentará a él, con miedo, sí, pero le plantará cara a la siempre latente duda de su propia homosexualidad, que curiosamente Castillo-Puche afrontará nuevamente en su penúltima novela, *Lmp*. La escritura es esa barrena perforadora que llega hasta la médula de sus recuerdos, incluso de aquellos guardados bajo llave en el último rincón de su alma, pero que hay que destaparlos cual caja de Pandora, a pesar de que salga dolor, y este secreto recuerdo no es otro que sus dudas sobre su homosexualidad:

Y cómo no habías salido corriendo de la cama, y cómo no habías reaccionado, luego tú tenías también culpa, confíesalo, tú habías cedido incluso a la espera del placer, entre el asco y el miedo, (...) nadie me obliga a asumir mi pasado, y de hecho no me siento hijo de todo aquello, si así fuera no estaría yo en este mar de dudas, que qué soy que quién soy, que de dónde vengo, (...) cuando habías creído haberlo superado, haberlo olvidado, ser otro, ser lo que quieres ser –¿y qué quieres ser si se puede saber?–, ¿eras tú otro o eras tú mismo en la enfermería, cuando apareció el padre Crisanto? (374).

No solamente rescatará esta experiencia de su memoria, sino que durante su infancia el padre Eladio, que le daba clases, había tenido con él amagos homosexuales que se revelaron cuando se alojó esporádicamente en su casa de campo durante la guerra:

El escolapio estaba a los pies de mi cama, tembloroso y oscilante, y musitaba palabras que yo no entendía, porque todo era un susurro lánguido, y cada vez se movía acercándose más a mi cabecera, y noté su respiración jadeante, como excitada, (...) persiguiéndome alrededor de la cama, y entonces tuve la seguridad de que era un homosexual redomado, y lo había sido siempre (429).

Y la memoria también le traerá la religión vivida en Hécula, no ya en su entorno familiar con sus tíos, sino “la religión heculana, una religión *sui generis*” (402) cargada de hipocresía, de miedo, de superstición e incluso de violencia que solo se puede dar en Hécula:

El mismo pueblo de las procesiones severas con el Cristo yacente, con las velas encendidas, era el pueblo de las grandes tronadas de pólvora a la Virgen, el pueblo de los rosarios de la aurora y de las salves penitentes de madrugada, y era también el pueblo de los caciques usureros y de los aparceros en calendario de hambre, un pueblo que gozaba con los escándalos y los adulterios, con las riñas públicas y las muchachas que se escapaban con sus novios, un pueblo que apedreaba a los anormales y coreaba a los borrachos (404).

Igualmente el regresar a su pueblo durante la guerra para cuidar a su madre en El Algarrobo le hace reflexionar sobre Hécula y sus gentes, sobre las contradicciones que la configuran y que a él le han modelado: “Hécula se convertía día a día en un frenesí de sangre, un pueblo hecho desde siempre para que se rompieran lanzas de odio en las esquinas, gentes que se pasaban siglos adorando los misterios divinos y de repente reventaban en cólera de exterminio” (424).

La *TL* es una obra narrativa de autoformación y no es necesario teorizar porque así lo expresa Pepico a su yo y así lo declara Castillo-Puche a su yo en *Cpn*: “Inevitable delirio de la búsqueda incesante de la identidad total”. Es la gran pregunta que siempre se ha hecho la humanidad: “¿Alguien se libera de sí mismo?” (375). Esta búsqueda la lleva a cabo por medio de la escritura, que es el cauce por el que se alcanza la ansiada liberación: “Que acaso yo he escrito todas estas historias de Hécula por liberarme y no enloquecer” (394). Una liberación encontrada en la consciencia de que nunca se acaba por encontrar, que continuamente hay que buscarla, día tras día y no a través de las huidas, como le sucede a Pepico: huida del amor, del sexo, del seminario, de Hécula, del ejército, del miedo a morir o del miedo a matar, o incluso tampoco lo consigue en el agua. No es más que una quimera:

Al parecer, ibas hacia lo que se llama o se puede llamar la liberación personal, pero reconoce que ni la pureza ni la dulzura del agua te liberaron de nada, que año tras año habías de purgar liberación tras liberación, y comenzar siempre de nuevo, todo lo que es mito y realidad, sueño y desengaño, quimera y desencanto, porque cotidianamente te has de liberar de ti mismo y de tus demonios (503).

Más aun, Pepico comparte con los grandes protagonistas de novelas de formación o autoformación o autoconocimiento su inclinación hacia las artes. Su auténtico oficio está en relación con la creación artística. Pepico siempre tendía a hacer dibujos y de eso vivirá en su etapa adulta:

Y como otras veces que me invadía la terrible melancolía, pura tristeza animal, empezaba a dibujar en un papel cualquiera —yo llevaba dentro esta condición para el dibujo,

seguramente, de la que ahora vivo— y siempre me salía, aun sin quererlo ni pensarlo, una carita de niña, o una cara de agonizante o de loco, ojos y boca de terror, o pintaba un payaso y entonces me reía yo solo, y también pintaba el Cristo, con sus gotas de sangre corriendo de su costado herido (407-408).

Tanto la *TL* como la novela de Miró son obras que optan por un héroe frágil que se busca a sí mismo, y esta búsqueda lo convierte en un “Teseo” que se tiene que introducir en un laberinto, interior y exterior; que cargará con el miedo porque mientras no llegue al centro y mate a su propio ser irracional que lo está devorando no podrá crecer, no podrá ser hombre, porque el mismo Minotauro consumirá a Teseo, a Pepico o a Hernando. La irracionalidad crece y se alimenta de las culpas de estos héroes. Pero, en definitiva, Hécuba es el centro del laberinto desde donde se proyecta toda la espiral de su narración, es la que irradia tanto la autodestrucción como la reconstrucción del héroe castillopucheano. Matarla sería sellarla en una sepultura y no tener opción de volver. Por lo tanto, Pepico ha ganado este viaje por medio de la escritura plantándose delante de Hécuba, la ha mirado a los ojos, la ha reconocido y la ha asumido, y esto incita al Pepico adulto a regresar, siempre buscando el grial o el vellocino de oro de “encontrarse a sí mismo”, del autoconocimiento.

3.2.4.- Dos novelas juveniles: “El niño lector”. Teoría de los polisistemas y textos ambivalentes.

-El perro loco / La brújula loca, Torcuato Luca de Tena, y *La navaja*, Héctor V. Azpiri.

-El pequeño mundo de Pascualico / El camino, Miguel Delibes.

Estas novelas son un viaje a la muerte y al descubrimiento de la edad adulta. Los protagonistas son niños que avanzan hacia la juventud y se dan de bruces contra la muerte porque esta es la herencia que tienen que soportar tras la guerra civil. Se trata de unas obras catalogadas como “novelas juveniles” porque pretenden tener al niño como lector. Son protagonizadas por ellos y destinadas a niños o jóvenes para entender el mundo, su arquitectura y su estructura pero, también, para entrar en el autoconocimiento del escritor, del narrador y del lector. En ellas se interpreta la realidad y se la devuelve a la humanidad para su autoconocimiento. Al fin y al cabo, son novelas de formación, o mejor de autoformación. Corresponden a un tipo de literatura que mediante su lenguaje connotativo y su polifonía presenta al lector unos valores que contribuyen al proceso comunicativo que se genera con él, aunque este fin instrumental y utilitario de la literatura juvenil no sea el único, pero sí es constituyente del escritor, de su mundo y de sus intenciones. Así, el proyecto de escritura de Castillo-Puche va de la mano de la concepción de un lector implícito que se ha forjado él mismo y, aunque sea indirectamente, a través de realidades crudas y disímiles, puede alcanzar una respuesta del receptor, una sensibilización, un cambio de conducta asociado a un proceso de formación. Al respecto, Oleza (1981:194) señala que “todo texto perfila, lleva oculto un proyecto de lector” y esto hace pensar en la selección de un tipo de lector con el que el autor considera que puede establecer un diálogo real y fructífero, en el que sus ideas se acepten o sean impugnadas.

La literatura infantil enfrenta al niño a diferentes situaciones problemáticas para que las resuelva. Unos determinados valores representan un modo de concebir el mundo, tanto desde el punto de vista del sujeto como desde el de una sociedad determinada, que ha considerado como

fundamental para la formación del individuo. Sin embargo, se debe admitir que la presencia de valores en la literatura está estrechamente relacionada con la ideología del autor y del grupo social al que pertenece. Lo que se ofrece como ejemplar para el niño está mediatizado por la visión del mundo del sujeto que escribe y los fines que pretende de modo que el texto literario parte de ciertos sistemas de valores predeterminados por una sociedad.

El niño tiene una capacidad de respuesta y, en su relación con la literatura, construye su propia conciencia, mediante un acto de aceptación voluntaria, de rechazo o de diálogo, en un sentido más amplio. Así, las obras de Castillo-Puche se presentan al lector como un espacio sugestivo y abierto a múltiples lecturas, con lo cual se crea un vínculo muy particular entre él y el texto literario. Además, Castillo-Puche, al crear imágenes que producen extrañamiento y asombro en el lector, genera lazos de afectividad entre lo expuesto en la obra y quien lo recibe, de manera que los une el efecto emocional.

Para Castillo-Puche el niño representa un asunto muy serio y una posibilidad de vencer la indiferencia ante muchas situaciones y de otorgarle a la vida un sentido más humano, donde se valore el pasado. El niño es capaz de interpretar la realidad y por lo tanto no se le debe esconder nada ni ofrecerle un mundo inocente y alejado de este.

Las obras narrativas de Castillo-Puche surgen de una observación aguda de la realidad en la que se desenvuelve el personaje niño y pretende presentarlo en una dimensión compleja y amplia, de manera que pueda expresar sus sentimientos y afectos, pero también asume una actitud crítica en relación con el entorno en el que participa. Al fin y al cabo, todo esto confluye en la novela de autoconocimiento o autoformación.

No porque sean novelas que tienen como protagonistas al niño y que son destinadas al niño, no va a sobrevolar por ellas la muerte. En la primera, *Epl*, el protagonista crece de niño a joven y será testigo de la muerte de su compañero Jaime y su perra Lili en el escenario que les diseña la guerra civil española. Su viaje todavía no ha concluido, pero es consciente de que en esa guerra ¿qué le espera sino la muerte? Sobre todo la muerte de su propia inocencia.

En la segunda novela, los protagonistas siguen estando en la etapa de la niñez, en la que Pascualico encontrará su propia muerte marcada por la enfermedad, en un entorno rural con el contrapunto del “mar”. Nuevamente encontramos en la narrativa castillopucheana el contraste: vida-muerte; lo urbano-rural... Pero también el contraste entre valores “buenos”, como la inocencia y la bondad, frente a la triste condición del ser humano. Vuelven a confluir las mismas pulsiones que le llevan a escribir a Castillo-Puche. De ahí el tema del perdón representado en la figura de un animal o en la de un niño enfermizo.

Son, por lo tanto, dos narraciones destinadas al niño y donde el niño se alza como protagonista. No es más que una forma de rendir tributo a ese espacio temporal tan mítico, porque una gran parte de sus narraciones, sobre todo las novelas agrupadas bajo el denominador común de Hécuba, son un retorno a esta etapa idílica, pero cargada de miedos, traumas y fantasmas. Estas reflexiones se desprenden de Castillo-Puche formuladas en un escrito que encontré en su Fundación homónima, en el que aseguraba lo siguiente:

El novelista, justamente, yo diría que es un niño que ha crecido, pero al que, de algún modo, se le ha parado el reloj de la vida en la infancia terrible o desdichada, oprimida o desamparada, prodigiosa o indigente, y todo lo que hace después es apenas recordar, revivir, evocar, decantar, desmenuzar, enriquecer, transfigurar acaso todo aquello que ha ido quedando

con las raíces doloridamente al aire desde el tiempo indeciso, tenue, frágil y vulnerable de la niñez, o acaso de la adolescencia; de tal manera que los acontecimientos, las experiencias, los conocimientos que vendrán después encontrarán siempre la vibración y el reflejo en esa membrana que no ha logrado hacerse costra, que no ha conseguido endurecerse con los años ni con las intemperies.

Padres, hermanos, amigos, cambios de vida, viajes, muertes, vidas, la propia vida interior, solitario o cómplice, victoriosa o frustrada, serán la base y el cimiento del edificio posterior, edificio que será también sólido y triunfante o inseguro y desmoronable, según haya sido de firme y robusta y colmada la infancia, edad, en que todo es protagonismo larvado, reducto de acciones más soñadas que vividas, pero que serán más tarde la cuenta corriente del adulto, pero sobre todo cuando este adulto es y ha decidido ser un novelista, un escritor.

Así pues, los protagonistas de estas narraciones son jóvenes “Teseos” que se introducen en el laberinto de la edad mítica de la infancia, por sus recovecos, para llegar a sus propias “minotauros”, a sus partes más irracionales, porque lo incomprendido en la infancia acaba atormentando en la edad adulta. Hay que mirar a los ojos de este “minotauro” cargado de despropósito, de violencia, de intransigencia, de odio... y encontrar los gestos bondadosos, como el perdón. Un niño, o un joven, se encuentran en su etapa de aprendizaje y, por ello, está aprendiendo a aceptar una realidad, con todo lo cruel que esta pueda ser.

3.2.4.1.- *El perro loco* (1965). Esta novela fue publicada por primera vez en 1965, en un periodo franquista en el que la censura aún se mantenía.

Las siguientes publicaciones de esta novela se harán con ligeras variaciones del texto original que no supondrán un cambio del curso de la narración en sí. En unas, el propio Castillo-Puche añadió notas o aclaraciones que facilitan la comprensión del texto literario, teniendo en cuenta que el lector implícito de esta novela es un niño que aún no tiene un bagaje y un universo literario conformado. Aunque ya desde este momento se puede lanzar la cuestión de si verdaderamente es el niño el destinatario o, de alguna manera, lo es el lector adulto. Por ello, antes de analizar la obra, así como su estudio comparativo, muestro estas sutiles diferencias en las cuatro versiones editoriales de *Epl*:

*1.^a edición. Editorial Alfaguara (Biblioteca básica Salvat), 1965. Unos años más tarde, esta novela aparece recopilada en *De dentro de la piel* (1972: 23-109) junto a *ME*, novela policiaca que comentaré en el capítulo siguiente de esta tesis, y otra serie de “narraciones cortas”, porque este es el subtítulo que Castillo-Puche le da a la obra; además de un prólogo escrito por él mismo en el que reflexiona sobre sus escritos y sobre los motivos de su producción, que en 1972 contaba con aproximadamente la mitad de su obra narrativa. Castillo-Puche considera estas obras como menores. Para él son el preámbulo de lo que está por venir, pero no por eso innecesarias. De ahí el título de esta antología, porque: “Son producción viva, algo que brotó un día de dentro de la piel, de muy adentro, acaso por esos boquetes misteriosos que tiene el alma y que, si no los tuviera, uno terminaría un día dando el gran reventón” (13). Más adelante, en la misma línea, Castillo-Puche insiste en la propia necesidad creativa, que tiene a la escritura como cauce que va abriendo los canales internos por los que brotará el autoconocimiento:

En general, son fruto de una verdadera necesidad interna, creaciones en caliente, latir precipitado de esta sangría diaria que es la vida del escritor. (...) Pero mis libros, pequeños o grandes, forman parte de la trama de mi existencia, ese continuado, incesante, doloroso berbiquí dando vueltas en busca “del claro conocimiento de sí”, seguramente. En nuestras obras entra no solo el vivir, sino el soñar y a veces hasta el morir (14-15).

En cuanto a *Epl*, afirma que “responde a la memoria ingrata y cruel de la guerra” (16) y justifica la carga autobiográfica, aunque movida por una sacudida fabuladora. También justifica la carga moralizadora que tiene esta novela dedicada a su hijo, niño todavía.

En todo caso, la edición de 1965 es una novela corta que se publicó en La Novela Popular, que llevaba por subtítulo “(Contemporánea-Inédita-Española)”, en el n.º 2, que también anunciaba textos de otros autores, entre ellos, *La navaja*, de Héctor Vázquez Azpiri, finalista del Premio Nadal, en abril. Esta es una de las novelas que usaré para hacer el estudio comparativo de *Epl*.

En esta edición de 1965 estamos ante una narración breve de treinta y dos capítulos, sin prólogo, pero ya con la dedicatoria “A mi hijo José Luis, en tanto crece”. Nos preguntamos si corresponde fielmente al texto aparecido siete años más tarde en la antología de *Dentro de la piel*. Y efectivamente, ambos conservan la numeración románica en sus capítulos. Además, el texto de la antología es totalmente fiel al inicial de 1965, como se confirma con la nota final: Madrid, 1965.

*2.^a edición. Editorial SM (Barco de vapor), 1980, n.º 10. Tiene añadiduras e ilustraciones que no se corresponden con el texto publicado en *De dentro de la piel*, o el inicial de 1965. No solo hay diferencias formales, como la numeración de los capítulos, que ahora abandona la numeración romana por la arábica. La edición de SM de 1980 es más extensa, con glosas, explicaciones y detalles más crudos que las de 1965 o 1972. Castillo-Puche glosa algunos pasajes que corresponden a momentos crudos, por ejemplo cuando dice el narrador “cómo explicarle a Lili que estaban partidas...”. Estas añadiduras han sido rastreadas por Martín Martí, en su edición de 2010, quien ha observado que en la edición de 1980 “de las 93 páginas de La Novela Popular pasó a las 139 de SM” (19). Los elementos que incorporó el autor, según Martín Martí, fueron “sobre todo reflexiones del narrador y protagonista, en su mayor parte acerca de la guerra” (19). Estas añadiduras tienen que ver sobre todo con el medio donde se publica la obra de 1980, “en una colección –El Barco de Vapor– destinada específicamente al lector joven” (20); mientras que el de la edición de 1965 era para un público mayoritario o para lo que entonces se llamaba el gran público. Estas ampliaciones, dice Martín Martí, “permiten desarrollar con más extensión algún personaje demasiado esquemático en el original de 1965 y contribuyen también a subrayar la vertiente didáctica del libro” (21). Sigue diciendo Martín Martí que este nuevo texto ampliado podría ser comparado con “una novela ejemplar, pues de ella se podría sacar «algún ejemplo provechoso», como decía Cervantes en el prólogo a las suyas” (21-22) y como hace ahora Castillo-Puche en esta edición al incorporar también un prólogo donde muestra su intención didáctica, de aprendizaje de la realidad; puesto que es novedoso que, además de esta ampliación del texto original, motivada por intereses didácticos ya que los destinatarios son los jóvenes, el autor incorpore en la edición de 1980 una aclaración que titula “A manera de prólogo para esta edición” (7-9). En él Castillo-Puche sigue considerándola como una obra menor. Al mismo tiempo se justifica de lo poco habitual de su escritura destinada a los niños o jóvenes, certificando que esta novela nació con el objetivo de dedicársela a su hijo. Por otro lado, Castillo-Puche sienta las bases también del tono autobiográfico de esta narración, y de los dos ejes contrapuestos que se dan en ella: Lili como modelo de lealtad y la guerra como modelo de la irracionalidad de los hombres. La última justificación de este prólogo es la intención didáctica de la obra, destinada a los pequeños amigos para aprender modelo de lealtad, nobleza y amor a las familias, ejemplificado en la figura de Lili y, por otro lado, que la guerra y sus horrores, como se muestra en la novela, produzca en ellos esa catarsis sin necesidad de vivirla.

*3.^a edición de la Fundación de Castillo-Puche, 2010, Murcia. Edición con introducción y notas de Martín Martí. En la portada aparece una foto de un cuadro que representa la quema de la iglesia Vieja de Yecla durante la guerra civil. Martí marca las diferencias entre la edición de 1965 y la de 1980, conservando en la suya el texto definitivo de 1980, aunque introduce más notas. Así pues, para concretar, Martín Martí realiza un breve estudio de la edición de 1965 en su publicación de 2010 (15-19), así como de la edición de 1980 (19-22), donde rastrea las añadiduras y glosas del autor a su edición primaria, expuestos más arriba.

Lo novedoso de esta edición es que Martín Martí vuelve a numerar los capítulos con los números romanos de la edición de 1965 y conserva el texto ampliado de 1980 sin ilustraciones. Ahora incorpora él sus notas, eliminando las que introdujo Castillo-Puche en 1980. Martín Martí agrega también un breve estudio de la obra al comienzo, en el que sobresale la explicación tanto de la edición de 1965 como de la de 1980, además de una breve bibliografía. Son destacables y sobresalientes las notas que introduce Martín Martí en esta edición: 47 en total. De ellas me han llamado la atención las que dedica a establecer relaciones con otras obras castillopucheanas, curiosamente novelas pertenecientes al grupo de “novelas Hércula”, excepto la nota 37, que hace alusión a *Com*.

La novela *Epl* es pionera porque habla de la guerra civil y es llamativo que pasara la censura del momento, quizás porque ya estamos en 1965 y la censura es más permisiva. Paula Reguilón (2016: 18-45) ha estudiado recientemente esta obra de la que dice que “analiza dos temas o reacciones principales ante la guerra civil española: la de los niños en general, con sus correspondientes consecuencias –exilio, lucha, abulia, incompreensión...– y la de los protagonistas de la obra, Pepico y su perrita Lili” (2016: 21). De la misma manera, Cifo González (2010: 128) destaca que

lo que más sorprende, nada más coger el librito entre las manos, es el hecho de que esta novela escrita para niños se centre en un tema aparentemente tan poco adecuado para esos lectores como es el de la guerra civil española, a pesar de que, en este caso, haya algo que pueda dulcificar la dura y cruel temática bélica. Me refiero, obviamente, a la historia relacionada con la figura que ocupa buena parte de la novela: la protagonizada por ese perro loco que da título a la misma.

Sin embargo, se viene considerando *Años difíciles* de Juan Farias, publicada en 1983, como la primera novela española que cuenta a los niños la guerra civil. Aunque, como veremos en la propuesta y en el estudio comparativo de la novela castillopucheana con *Ln*, de Héctor Azpiri, y *Lbl*, de Torcuato Luca de Tena, ambas publicadas también en 1965, el tema de la guerra civil está presente en ellas, eso sí, más bien de telón de fondo y no en primer plano. Aun así, aventurar que hasta 1983 no se cuenta a los niños la guerra civil es demasiado tajante, pues Castillo-Puche lo hace total y detenidamente en *Epl*, convirtiéndose esta novela en un alegato “contra la guerra” y en un viaje, nuevamente hacia la muerte. Las citas que entresacaré para el análisis de esta novela corresponderán a la 2.^a edición, de 1980.

La muerte de frente y la muerte metaforizada en la guerra (115) son el tema primordial de esta novela en la que Castillo-Puche echa mano de temas bíblicos, como la negación o el perdón (18). Presenta a un niño tocado por su sensibilidad y a una perra, “Lili”, modelo de lealtad y cariño⁸². Se trata, por lo tanto, de una novela de iniciación, de aprendizaje. El niño irá conociéndose a sí mismo, conociendo el mundo exterior y conociendo al ser humano, al

⁸² Varios años más tarde, en 2002, Castillo-Puche publica un cuento, *Tronco y yo*, cuyo protagonista es su perro Tronco. Dos años antes, en *Ob*, su protagonista es acompañado en su travesía por otros dos perros, siempre símbolos de lealtad.

hombre, del que dirá: “El hombre es el único ser capaz de las mayores bondades, pero también de las mayores crueldades, los odios horrendos, los egoísmos, las violencias, las injusticias. Qué difícil es ser hombre, y serlo con sentido de la responsabilidad, de la justicia, del amor a los demás, del perdón” (20).

“La guerra”, ya hemos visto, ha configurado al propio Castillo-Puche y se ha convertido en uno de sus traumas o impactos diseminados por la totalidad de su narrativa y, en última instancia, ha sido para él uno de sus propios “minotauros”, al que tenía que mirar de frente para vencerlo. Para ello, situando su acción en un espacio con tintes hecumanos y en la etapa mítica de la niñez, pretende enfrentarse a este “minotauro” para asumirla, para entender desde su razonamiento adulto la irracionalidad de la que se impregna el ser humano cuando se desata una guerra.

¿Existe autobiografismo en esta pequeña novela? Seguramente Castillo-Puche ha utilizado su propia realidad para construir esta narración. Es una ficción, al fin y al cabo, pero una ficción que hunde sus raíces en su propia experiencia: un Castillo-Puche que nace el 4 de julio de 1919, y cuya madre, Concha, a la que él llamaba la Clara, era su contrapeso dentro del mundo en el que vivía cargado de un ambiente levítico. Formaba parte de una familia de labradores acomodados. Huérfano de padre, a los cinco años se recrea contemplándolo cuando le dio un pajarillo. Se trata de una novela que utiliza el espacio de Yecla para situar la acción originaria, así como espacios reales de la topografía española: Jumilla, Játiva y Valencia. Yecla, durante la guerra civil, estuvo dividida en los dos bandos: “Yecla entera se convirtió en un pueblo amedrentado, dividido y sombrío” (26).

El propio Castillo-Puche, durante la guerra civil, estuvo en el ejército republicano en la enfermería, al igual que Hemingwy, que fue conductor de ambulancias. Ahora nos podríamos preguntar si se ha producido una hecumanización de Yecla. Castillo-Puche es directo, no ha huido de su Yecla natal, no le ha querido añadir más carga simbólica o mítica: ¿por qué? Porque en su ideario, este proceso ya se ha producido, y por eso encontramos en esta Yecla el mismo resentimiento, la misma hipocresía, la misma ferocidad reprimida, los dos bandos ideológicamente separados, la barbarie de la irracionalidad, que en aquellos años de guerra se habían producido.

El espacio narrativo, por lo tanto, es Yecla sin ambages, con alusión a la cúpula azul y blanca: “Yecla y su cúpula azul y blanca en espiral, Yecla con su castillo arriba, las dos torres gemelas como dos brazos suplicantes, iba quedando atrás” (36 y 38).

Un elemento nuevo en la narrativa castillopucheana es la presencia de un animal como “protagonista”, una perra, fiel compañero de la familia y del protagonista, abocado a la muerte en ese ambiente de irracionalidad que es la guerra civil. No solo la perra es abocada a este final sino que Lili tiene crías, cuatro perros que tienen un final trágico: “Según me dijo mi amigo, el hijo del carnicero metió los cuatro perritos, con una piedra gorda, en un saco y los tiró a la acequia” (28). Es decir, tanto Lili como sus descendientes tienen su final trazado, la muerte.

La figura del perro encarnará el papel de pronosticador (33): “Cuando alguna vez me miraba, una especie de desesperación atroz se pintaba en sus ojos redondos” (58). Para llegar a estas conclusiones Pepico echa mano de los dichos populares:

Dicen que los perros tienen un gran poder de adivinación, y que hasta anuncian cuándo se van a morir su dueño o algún vecino o algún amigo. Creo que es cierto, ciertísimo. Y mucho

tiempo después, años después, comprendí yo que lo que le pasaba a Lilí era que sabía lo que iba a suceder. Y tenía momentos, seguramente, en que sentía la angustia del futuro (26).

Pero antes del destino definitivo y trágico de ella, de la familia a la que pertenecía y por extensión de toda España, ella supo aventurar, dentro de su “locura a la que las circunstancias la abocaron”, que iba a ser negada o vendida, aunque entendía que Pepico lo haría para evitarle dolor cuando él se fuera al frente y por ello decidió montarla en un tren a Valencia: “A ratos creía que lo sabía perfectamente, pues, cuando nos parábamos y me miraba, había en sus ojos cierta expresión, que parecía decirme, como Jesús a Judas: «Lo que has de hacer, hazlo pronto»” (100).

Pepico vuelve a ser el nombre con el que bautiza Castillo-Puche al protagonista, nombrado una sola vez (14). Un protagonista que comparte rasgos con el Pepico de la *TL*, con miedo a matar y a morir en la guerra (110), e incluso la misma estructura familiar: una madre viuda, con dos hijos en la guerra en bandos contrarios y un tío cura (52)... Toda la realidad que se nos ofrece a los lectores está canalizada por la visión de Pepico, es decir, estamos ante una novela cuyo protagonista es el mismo narrador que desde su yo trata de entender esa realidad y ese ambiente tan convulso como fue el de la guerra civil española. Así pues, reflexiona sobre la influencia de la guerra civil en el comportamiento humano:

Mis hermanos, que eran mayores que yo, se sintieron inmediatamente combatientes y salieron decididos, no para buscar un escondite, sino un puesto de lucha, cada uno según su ideal y, por cierto, uno en cada bando, como un paradigma de la contradicción, y el escándalo y la absurdidad de toda guerra civil. Esto me dejaba a mí cada día más confuso y perplejo, casi tanto como Lilí. El perro, mejor dicho la perrita, y yo éramos acaso los únicos que no terminábamos de entender aquella sangrienta división (43).

Un niño que ha crecido, pero conserva la inocencia de la niñez, se enfrentará a la guerra, partirá hacia ella y entonces reflexionará sobre el sentido de la guerra, tratando de explicarse a sí mismo el sentido de esta. Sus reflexiones serán un auténtico alegato contra las guerras que sacan del ser humano todo lo que tiene de bestia irracional. En definitiva, la guerra es todo un “minotauro” que devora al individuo: “Las guerras son el oprobio y la vergüenza de la humanidad, las guerras son la barbarie que nos asemeja a las fieras, no a animalillos dulces y delicados como puede ser un león o un lobo, que solo matan para comer” (109). Se trata de unas reflexiones que van mucho más allá, y como en la antigua Troya, después de una guerra siempre hay vencedores y vencidos, pero para este joven:

No hay victorias después de una guerra. Solo hay derrota, para unos y para otros, para los vencedores y para los vencidos. Ya lo dijo un gran escritor, amigo mío: “El vencedor no gana nada. (...) En el momento mismo de la última batalla, cuando se proclama y se ensalza la victoria, es cuando surgen ya las tremendas dudas, las atroces distinciones, los crueles remordimientos” (112-113).

El niño vive en un ambiente religioso propiciado por su tío cura. Ya en Murcia, tiene miedo a no ser tan valeroso y valiente como San Tarsicio (su tío oficiaba misas y él estaba plenamente relacionado con la vida de santos): “Vivía yo entonces una etapa entre mística y heroica. A diario yo era el encargado de repartir la eucaristía entre sacerdotes, enfermos de los hospitales, presos. Y a menudo me atormentaba pensando si, llegada la ocasión, yo sabría portarme como un San Tarsicio” (69). Por lo tanto, es un niño que se siente en la obligación de ser santo y cuyo despertar a la vida está condicionado por los miedos de una religión tenebrosa

configurada por el miedo y el pecado. Así sucede en su despertar al sexo, precisamente en plenos bombardeos:

Me sentí transportado a regiones inefables y mucho más estremecedoras y pavorosas que los mismos huecos que abrían las bombas. Aquella noche deseé que el bombardeo no terminara nunca... La muchacha se dio cuenta enseguida de mi emoción y, lo que fue peor, de mi inocencia. (...) Después venían mis remordimientos de conciencia, mi soledad y, más que nada, mi ansia de pureza y de santidad (72).

Los lectores asistimos a la polaridad de un individuo y el mundo exterior. Este es el conflicto que se plantea en esta novela con la particularidad de que el individuo es un niño, que pertenece a una familia de la que Pepico dice: “Mi madre, aunque viuda y con los hijos pequeños, era de un temperamento animado y más bien alegre” (27); unos hermanos que parten a la guerra y una hermana, igual que en la *TL*, casada, con un hijo y el marido en la cárcel: “Mi hermana acababa de tener su primer hijo y su marido estaba en la cárcel. En la cárcel estaban también mis dos hermanos mayores” (76). De la familia forman parte también unos tíos cuya ideología política está más cerca de los nacionales conservadores y que en los albores de la guerra civil, más aún en la República, corrían riesgo.

Todo esto provoca una serie de huidas y de abandono del hogar, dejándose por el camino a la fiel Lili, a veces olvidada a propósito. La perra, curiosamente, encarna los valores más racionales frente a la irracionalidad que se desprende de la guerra civil, unos valores racionales sustentados en los sentimientos de perdón, gratitud y fidelidad. Por ejemplo, cuando la familia la encuentra tras su primera huida: “En ningún momento pude notar en ella ningún gesto de rencor ni de resentimiento. ¿Sería precisamente porque ella no pensaba, porque ella solo sentía?” (18). Pero también encarna el símbolo que representa su familia: “En el pueblo la tenían por una perra clerical, (...) venía a ser como una representación viva de lo que la familia sentía y pensaba” (14-15). Y una perra que solo se altera y confunde cuando ve vestido de miliciano a Pepico (78) y cuando ve a los hombres comportarse en la guerra como hermanos, a pesar de que, “nosotros, los españoles, vivíamos en aquellos momentos una etapa de traiciones, de infidelidades, de venalidad, de superchería, de irreflexión y barbarie sobre todo” (80).

También se sucederán escenas tremendistas, aunque con menos lujo de detalles. Por ejemplo en el capítulo 10: “Un día –nunca lo olvidaré tampoco– pasaron arrastrando a un sacerdote por debajo mismo de nuestros balcones” (56), donde nos recuerda a otra escena similar pero mucho más escabrosa en *Cmh*. Incluso escenas de pavor durante los bombardeos, incompresibles para un perro y para un niño, como serán incompresibles para el niño Manolo de Vázquez Azpiri que veremos más adelante.

Pepico es un niño que quiere conocer pero no entiende por qué los de “la acera de enfrente” son los otros, los que han ganado unas elecciones y, entonces, su familia y él tienen que marcharse, cuando los de enfrente son sus amigos:

Enfrente vivía Marcos, mi mejor amigo (...). Enfrente vivía también Fernando y, aunque su padre no iba a misa, él sí que venía conmigo todos los domingos (...). También vivía enfrente Primitivo, al que, algunas veces, cuando más entretenidos estábamos en algo importante, le daba aquel ataque y empezaba a echar espumarajos por la boca. (...) ¿Serían estos los de la acera de enfrente? ¿Qué habrían hecho o qué iban a hacer para que nosotros tuviéramos que salir pitando? (12).

Es un niño que se convertirá en un joven. Iniciará un viaje a la guerra y conocerá la muerte y el miedo, pero también la amistad de un nuevo amigo y compañero: Jaime, débil e indefenso, amparado en su medalla (115), motivo que le costará la vida. Representará la muerte y en él se proyectará toda la irracionalidad del ser humano. Vivirán escenas de desamparo: un bombardeo en el que reaparecerá Lili “hecha tragedia, pero viva” (122) para acabar muriendo al lado del débil Jaime ya muerto en el suelo y, nuevamente, será negada por Pepico, acaso por miedo, como expresión del propio comportamiento del ser humano en las guerras: “Lili había muerto junto a Jaime, un amigo. Y yo me había callado, y cientos de hombres habíamos callado. Y otra vez deseé ser perro, ser elemental, sencillo, irracional” (139).

En cuanto al estudio comparativo de esta novela, no se trata de buscar influencias, que probablemente las habrá, sino en todo caso de mostrar una afinidad en la temática y en la problemática existencial. El motivo que me lleva a realizar el estudio comparativo de estas novelas, *Epl* con *Lbl* y *Ln*, es el hallazgo de una carta de Dolores Medio escrita a Castillo-Puche en la que entre otras cosas le dice:

Según parece, la censura se ha cargado un artículo mío para ARRIBA, en el que hablaba de los niños en las novelas de guerra, y comentaba la tuya EL PERRO LOCO, la de Torcuato LA BRÚJULA LOCA y la de Héctor V. Azpiri LA NAVAJA, que coincidieron las tres sobre mi mesa de trabajo. Lo sentí... (30 de junio de 1965)

Con este fragmento de la carta de Dolores Medio he querido indagar e ir desbrozando el camino que otros estudiosos, como ella, habían pretendido. Por ello me acercaré a estas dos novelas que compartían mesa de trabajo junto con la de Castillo-Puche. *Ln* de Héctor Vázquez Azpiri (1980) es una novela con bastantes erratas formales y expresiones reiteradas como “yo y mi primo”. Aunque su primera edición fue en 1980, ya en 1965 conoció su primera versión en forma de relato corto, con el mismo tono y el mismo tema que los de la novela de 1980, es decir, el despertar a la vida adulta del narrador, un niño de seis años durante la guerra civil española de 1936.

Se trata del mismo tema presentado por Castillo-Puche en *Epl*, al que se le añade la confusión de valores desde la percepción de un niño llamado Manolo, que no tiene por compañero un perro, sino un primo mayor, siempre ansioso de conseguir originales inventos técnicos como el de un avión. Se trata de un pasaje similar al que se da al comienzo de la novela castillopucheana, en el que Marcos, de la familia “de enfrente”, “tenía una tienda, y en su corral estábamos construyendo, con tablas y cajones, un aparato volador, algo que se parecería a un avión, pero que no sería un avión” (12). Curiosamente un pasaje similar es rescatado en otra de sus novelas juveniles, *EpmP*, con el amigo Alfredo (29-32).

Sin embargo, la figura del perro sigue presente en esta novela también. Encontramos la presencia de un perro, compañero de la familia pero matado al comienzo de la guerra civil, “el King, que era un perro lobo que nos habían matado un poco antes de empezar la guerra” (38). Servirá de augurio de la tragedia que supondrá una guerra violenta y plagada de personas que mueren fusiladas, como el tío Armando:

Y cuando se lo llevaron tirando del collar, el King no quería ir con aquellos hombres, como si lo oliera, que clavaba las patas en el suelo, según me contó Milagros. Y luego que lo mataron y al poco tiempo estalló la guerra y el pobre King no llegó a estrenar la caseta que le habían encargado para ponerla al pie de un árbol en el jardín de la casa de Luciana que habíamos tomado para veranear; una casa que quedaba muy cerca de Gijón (114).

Este hecho va a ser determinante para que el niño de seis años, Manolo, que no entiende el concepto de “estar en guerra”, comprenda lo que significan dolor y muerte violenta:

Yo no estaba enterado todavía de qué era la guerra, ni entendía cómo había estallado sin oírse el ruido, o sea, reventando como un globo, y pasó bastante tiempo antes de que lo supiéramos; que nos enteráramos mi primo y yo de lo que era el estallido. Que mi primo me lo explicó, aunque no me hacía falta; porque para mí la guerra había estallado algo antes, un mes o así, cuando mataron al King aquellos hombres que lo vinieron a buscar a casa cuando yo estaba en el colegio; que me mataron al King, y así estalló para mí (116).

Y a veces aparecerá otro perro callejero que se convertirá en amigo del niño Manolo, un perro caracterizado con rasgos políticos, como le sucedía a Lili:

También me trataba mucho con un perro, uno que llamaban Troski antes, y después Cástor porque había quien se enfadaba al oírlo llamar Troski, y entonces fueron y le cambiaron el nombre de Troski por el de Cástor, que era igual de largo y no molestaba a nadie. Yo no sé seguro de quién era, que lo encontrabas en varias casas a lo largo del día; era un perro grandote, decían que de la raza de San Bernardo, y tenía dos perros hermanos en el pueblo de la misma edad que él. Troski (o Cástor) tenía una cabezona muy triste, pero en el fondo no lo era y le daban aquel aspecto los papos y los ojos. A veces íbamos por ahí el Comandante y yo, o con mi primo, y nos acompañaba y se ponía a oler y a echar meadinas en muchos sitios, pero no se apartaba de nosotros. Yo me trataba mucho con él, ya digo (102).

Este perro morirá de la misma manera que Lili, de un tiro: “Una noche vinieron unos paisanos a robar manzanas verdes en la Pumaradona de Crista y le pegaron un tiro cuando Cástor (o Troski, como era antes) iba tan tranquilo a saludarlos. Creerían que iba a morderles, pero no mordía” (103).

En la novela de Vázquez Azpiri sucede lo mismo que en la castillopucheana: familias que huyen de sus lugares de origen hacia otros destinos. La familia de Manolo abandona Oviedo para refugiarse en una casa a las afueras de Gijón e, incluso formalmente, ambas novelas, la de Vázquez Azpiri y la de Castillo-Puche, están construidas sobre la primera persona. Las dos novelas, desde la perspectiva de protagonistas niños, echan mano de la técnica del “recuerdo”. A través de estos recuerdos se pierde el narrador y hace amagos de hablar consigo mismo al emplear la segunda persona: “Recuerdo que al principio del follón, cuando todavía la palabra “guerra” no te decía nada y no acabábamos de entender lo que pasaba” (112).

Ambos niños poseen un imagen confusa de sus padres, desaparecidos o muertos: “Rafael mi padre creo que ya había desaparecido el día anterior, o algunos días antes, o puede que el mismo día, ya muy entrado el verano, y recuerdo que me había pinchado la cara con la barba afeitada, no supe a cuento de qué me besaba de aquella forma, y luego no lo vi más” (113). Sin embargo, esta desaparición no es más que una nueva forma de esconderse. Sencillamente, su padre había estado escondido, desde que comenzó la guerra, en el desván de la casa: “El caso es que no había ratas en el desván. No había tales ratas ni serían tan enormes. Las ratas eran Rafael mi padre” (146). Como también lo estuvieron otros vecinos que salieron de sus escondites cuando el ataque de los nacionales iba a ser inminente: “empezaron a aparecer por todas partes hombres que creíamos que no estaban y que resultó que habían estado escondidos, igual que él, o sea Rafael mi padre, pero todo el tiempo de la guerra nuestra, todo, desde los primeros días de estallar” (192).

La madre también tiene relevancia en esta narración. Sin embargo, la relación del protagonista con ella no es tan estrecha como la de Pepico con la suya. La de Manolo se resquebraja cuando él entiende que su padre, después de haber estado escondido en el desván desde el comienzo de la guerra civil, tiene que desaparecer, alejarse de ellos porque no confían en él, puesto que este secreto lo puede contar a alguien. Esta falta de confianza en él le hace recapacitar y asumir determinadas culpas del posible final trágico al que se ha empujado al padre y, por lo tanto, la relación con su madre se tambalea:

Pero tú fuiste y le dijiste que se marchara al frente, o donde fuera, y ahora, a ver, quién sabe, que a lo mejor lo matan y le dan un tiro y vas a decir que fue por culpa mía que lo mataron y le dieron el tiro, y que tenías miedo de que yo se lo dijera a alguien, que lo había visto escondido, ¿verdad? Di, ¿verdad? (161).

Estas reflexiones suponen un punto de inflexión en el crecimiento y en la madurez del niño, pues se da cuenta de la fuerza de su personalidad y, al mismo tiempo, siente miedo o desconcierto al afrontar su vida casi adulta y contemplar la debilidad de su madre, que por otro lado le pide y le exige que le diga a dónde se ha marchado su padre:

Allí se sentó mi madre. Ahora era yo el que mandaba. Me dio miedo tener que ser yo el que mandara, y preferí entonces que fuera mi primo el que hubiera descubierto lo que pasaba en el desván de las ratas. Yo estaba acostumbrado a obedecer y hacer todo lo que me mandaban, y a todos les hacía caso (...). Entonces comprendí de repente que a ella le pasaba lo mismo que a mí, que era el último mono. Son de esas cosas extrañas que se empiezan a notar de un golpe, sin darte cuenta. Mi madre hacía siempre lo que le mandaba él, o sea Rafael mi padre, y sin estar él para mandar, se quedaba despistada y no sabía qué hacer. (...) Yo me sentí mucho mayor y más firme que ella, y más fuerte, y me atrevería a soltar cualquier pecado por la boca y ella seguía sentada y vencida en la banqueta de agujero, con la cabeza metida entre las manos (163-164).

Con estos pensamientos podríamos hacer notar a Vázquez Azpiri la elección de su protagonista, puesto que un niño de seis años no tiene ni la madurez para elaborar tales reflexiones, ni la capacidad de percibir la realidad del modo en el que nos lo muestra Manolo.

Por otro lado, la madre es la que actúa acomodándose a las circunstancias, es decir, guarda las apariencias porque está en el entorno de los nacionales. Ella y su familia son republicanas, pero el medio le impone vestirse de luto cuando bombardean el cuartel de Simancas, al comienzo de la narración, y la obliga a sacudir el pañuelo al paso de las tropas nacionales (205). Sin embargo, el niño Manolo conserva la valentía de la inocencia de un ser haciéndose a sí mismo, que le lleva a ser coherente con los propios valores que ha descubierto; por ello, cuando desfilan las tropas aclamadas por la multitud:

Me puse a acordarme de repente del Comandante y acaricié la navaja (...). El Comandante era mi amigo, casi desde el principio de la guerra, sin habernos enfadado nunca ni él ni yo, y se lo habían llevado los soldados y los moros que desfilaban. Por eso no levanté el brazo al verlos pasar marcando el paso, ni sacudí el pañuelo, ni di saltos en la acera como los demás. Cuando los tuve cerca, no pude contenerme y les saqué la lengua (206).

Estamos, pues, ante dos niños situados ante la encrucijada de la guerra: nacionales y republicanos. Si en la novela castillopucheana la familia de Pepico se adscribía al bando nacional y los republicanos, ya siendo mayor Pepico, secuestran y fusilan a Jaime, ese ser inocente, falto de sentimientos de odio y resentimiento, ahora, en la novela de Vázquez Azpiri, Manolo forma parte de una familia republicana que se ve acosada por los falangistas: “Los aviones que venían a cada poco eran de dos clases: a unos los llamaban “nacionales” y

“alemanes”, y a los otros “chatos” y “ratas”. Yo les tenía mucho más miedo a los “nacionales” y “alemanes”, que eran los fascistas y los que nos tiraban las bombas” (67). Estos falangistas pretenden matar al Comandante (republicano): “Lo que querían era pegarle un bombazo al Comandante en persona y matarlo, y así no tendrían más remedio los rojos que cerrar el cuartel para no volver a abrirlo” (69). El niño ve representada en la figura del Comandante la imagen paternal y los falangistas se lo llevarán, posiblemente para fusilarlo. Él será el símbolo de la no violencia. Es dueño de una navaja con la que talla figuras y utensilios y, esta, será la herencia que reciba Manolo: “Te voy a dar la navaja para ti, para que hagas tú cosas con ella...” (107). Se trata de una curiosa afirmación: una navaja para crear, para hacer cosas y no para matar. El Comandante es un personaje clave en esta andadura hacia la vida adulta de Manolo. Encarna aquellos valores en los que no hay ningún vestigio de odio. Forma parte del bando republicano y se enorgullece de no haber matado a ningún nacional (34). Adopta la postura de guía de Manolo, es su referente en el camino de su crecimiento. Pero el fin está próximo y esperará la muerte con calma y sin abandonar su puesto: “y llegaron dos hombres vestidos de militares, en mangas de camisa, con la pechuga peluda abierta al aire y los brazos quemados por el sol. Yo noté que le temblaban las manos al Comandante al verlos acercarse pisando fuerte en la gravilla del jardín del cuartel, que era guijo de donde Peñarrubia” (194).

La imagen del escondite recorre toda la novela de Vázquez Azpiri. Son numerosas las cosas que se encuentran escondidas: constantes refugios para ocultar a las personas y estas ocultas en escondites improvisados. La propia realidad parece estar escondida o, más aun, enterrada, y hay que sacarla afuera, desenterrarla. De ahí la imagen con la que arranca la novela, la de unas gallinas escarbando que “cavan y cavan, con las patas, dale que dale, y luego parece que entreabren un ala y apartan la tierra revuelta y amontonada” (15). La realidad es un secreto, como cuando contemplan Manolo, su primo y su madre (Lola), desde el tejado de la guardilla, el bombardeo de Simancas desde el “Cervera”: “No se os ocurra el decir a nadie que estuvimos mirando” (23-24). La alusión inicial, de manera coloquial, al Simancas nos hace entender que el narrador se está refiriendo al Cuartel del Simancas donde se alojaba el Regimiento de Infantería de Montaña “Simancas” n.º 40 en la ciudad de Gijón. Su asedio y asalto final durante la guerra civil española fue uno de los hechos más notorios de la contienda en Asturias. Con el continuo zumbir de bombas, el niño protagonista establece una relación con la muerte que acorrala en un escondite: “Y yo pensé en los hombres que estaban encerrados dentro del Simancas, a lo mejor la pobre gente de mi madre; con la muerte encima y sin poder escapar de la casona grande de Gijón” (26). Y además, se lleva la vida de cualquiera, como la del hombre muerto en el fondo de la playa (100) al que encuentran Manolo y su primo. En la guerra se prodigan un mutismo y una realidad disimulada. Y esto es lo que acaba aprendiendo el niño Manolo, a callar, a disimular una realidad diferente, a incorporar en su lenguaje palabras nuevas que refieren realidades nuevas:

Pero no pensaba contarle nada a mi primo de lo que había pasado en el desván con Rafael mi padre, si era por eso, ni de las ratas, ni de nada; porque uno sabía de sobra que era así el juego de la guerra; callar y callar y callar y callar todo lo que se sabía. Callar y callar y callar. Eso era lo primero que había aprendido con lo de la guerra, además de “bombardeo”, y “matar”, y “enchufados”, y “requisar”, “incautar”, “copar”, “refugiado”, “emboscado”, “tropas”, “fascistas”, “alemanes”, “Mussolini”, “el gilder”, o sea “el firer canceller”, y otras palabras por el estilo, que fuera de la guerra no valían para nada. Palabras que tendría que olvidar andando el tiempo (155-156).

Igual que Pepico, Manolo es un niño criado en un ambiente donde la religión católica ha ido abriendo camino e instalándose con fuerza en la mente y el alma de unos seres desprovistos de pensamientos propios y, todo ello, cubierto por la atmósfera del miedo. Los niños sienten miedo ante la muerte: “y tenía miedo, miedo, miedo; sobre todo de noche, cuando lo pensaba medio dormido en la cama y veía a Dios castigando a la gente allí, y al diablo recogiendo a los muertos malos para llevarlos al infierno. Tenía miedo y no lo podía remediar” (27). Por lo tanto, la muerte siempre acarrea el luto, como el que se puso su madre cuando contempló el desplome del Simancas (29).

El sentimiento de confusión emerge en la naturaleza de este niño cuando se suceden escenas como la de descubrir a su padre (Rafael) y a otras personas escondidas, sin saber quiénes son los buenos o quiénes los malos en el entorno de la guerra, en ese imaginario de un niño que la vive y tiene que caracterizar a los buenos y a los malos; a los nuestros y a los otros. En la novela de Vázquez Azpiri hay cierta ambigüedad al principio para identificar políticamente a la familia del protagonista (nacional o roja); no así en la de Castillo-Puche que, desde el principio, está claro. La confusión viene porque su familia está en territorio republicano y se ve asediada por las bombas de los nacionales y esto crea confusión en Manolo, que no para de ver a gente escondida como al hombre de barbas por el monte que resultó ser un cura (56). Por lo tanto, la confusión es evidente en el niño protagonista:

No podía entender ni pizca aquello de que, además de “nacionales”, se llamaran “los nuestros” y fueran “los fascistas”, y varios de ellos mismos “los alemanes” y otros nombres más que tenían. ¿Por qué si eran los nuestros, como los llamaba mi madre, y serían de ella, que míos no lo eran, venían a tirar bombas donde estábamos nosotros?, ¿y qué les habíamos hecho para que nos quisieran matar, o dejarnos sin una casa donde vivir? Y si no nos tiraban a nosotros, ¿por qué le querían pegar con un bombazo al Comandante y matarlo? Y si ellos eran “los nuestros”, que decía mi madre, ¿tenía que ver al Comandante al revés y cogerle rabia?, ¿o tendría que hacerme amigo del cura aquel barbudo que creí que era un demonio? Por más vueltas y vueltas que le daba a la cabeza no entendía nada de nada (74-75).

Mientras, el Comandante tenía claro a quién pertenecía: “Yo no soy más que un republicano corriente...” (79). Sin embargo, toda esta confusión culminará en la decisión firme de no aclamar a los “vencedores” de la guerra, porque humanamente le han arrebatado a un amigo. Por lo tanto, Pepico no los considera vencedores.

Efectivamente, este protagonista es también un “Teseo” que inicia su viaje por el laberinto del conocimiento de los adultos y se da de bruces con la guerra civil, ese “minotauro” al que hay que vencer, que ha convertido a los hombres adultos en seres irracionales marcados por el miedo y la violencia de unos hacia otros. Él, para despertar a la edad adulta, necesitará vencer estas situaciones y lo hará conservando su sinceridad y su apego al recuerdo del Comandante, que utilizaba la navaja para crear objetos, para crear vida y no para arrebatársela. Era un ser humano que se sentía orgulloso de no haber matado a nadie. Este niño, excesivamente pequeño desde mi punto de vista, es el que va más allá de la superficialidad y se adentra en el interior de sí mismo para salir fortalecido y aprender, por fin, quiénes eran los unos y quiénes los otros, pero no caracterizados por ideales políticos sino con rasgos humanos. Como digo, si algo debíamos objetar a esta narración es la edad tan temprana del protagonista, al que, siquiera para la adolescencia, aún le falta el doble de su vida.

***La brújula loca*, de Torcuato Luca de Tena (1976).** Formalmente está dividida en veinticuatro capítulos representados por cada una de las letras del abecedario y con un epígrafe que recoge versos del poeta Agustín de Foxá.

En la primavera de 1937 la aviación del general Franco bombardea Santander. Los vecinos de la capital cántabra buscan cuerpos entre los escombros de una casa alcanzada por una de las bombas caídas durante la noche. Es entonces cuando encuentran a un niño que, a pesar de estar inconsciente, ha podido salvarse gracias a que la criada lo protegió con su propio cuerpo.

Horas después, Perico despierta en la más completa soledad de la taberna adonde lo llevaron. Confuso, y sin que nadie se dé cuenta, vuelve a su hogar, escala una montaña de ruinas y se queda durmiendo en la maltrecha habitación. A la mañana siguiente, los vecinos lo buscan con la finalidad de cumplir las órdenes del alcalde, quien decidió embarcar a Perico en el Odesa, un buque soviético cargado de niños refugiados que hará escala en el puerto y que era el principal objetivo de la aviación franquista. Mientras, Perico pasea por la playa tratando de localizar a sus hermanos, pero se topa con un curioso personaje: un viejo socarrón y desdentado, que se queda perplejo ante su desparpajo. Es Martín Pescador. Después de pasar el día con él, regresa a su casa en ruinas, donde, para su decepción, todo sigue en las mismas condiciones. Su mente infantil, auspiciada por la cizaña de su oso de trapo, dictamina que sus padres y hermanos han regresado a Madrid sin él.

Sin perder tiempo, llena una caja de madera con un montón de cosas útiles a sus ojos: una estatuilla de la Virgen, el diente de su hermana pequeña, la foto del novio de la criada vestido de quinto, una medallita, un peine, un estuche vacío, un bote de crema “Nivea” y un par de calcetines. Y con tan singular equipaje pone rumbo hacia Madrid, mientras España entera es sacudida por la guerra.

- ¿Adónde me llevas? —preguntó la Virgen.
- A Madrid—respondió Perico.
- ¿No has oído decir que hay guerra?
- Sí lo he oído, pero ¡a mí no me da miedo!

Así comienza *Lbl* de Torcuato Luca de Tena, escrita en 1964. La novela enraíza directamente en *El Quijote* o *El Lazarillo de Tormes*, donde se van sucediendo toda clase de personajes y escenarios pintorescos, recogidos con dialectos propios de cada zona y un lenguaje rico en expresiones y giros gramaticales. Cual hidalgo febril, Perico fija sus molinos de viento en la capital de España y no cejará en su empeño de llegar a ella esperando lanzarse a los brazos de su madre, temiendo por otro lado que esta le regañe por haberse retrasado. En su aventura lo acompañarán aquellos a los que irá engatusando con su pícaro magnetismo, incluido su más fiel escudero: el prudente y cobarde Tres patas, un perro pulgoso especialista en sobrevivir a los envites de la calle.

Esta novela, aunque publicada en la década de los sesenta, está escrita cerca de la fecha de 1965, en la que Castillo-Puche publica *Epl*, con la que la unen unos lazos muy estrechos. El joven protagonista, llamado con el hipocorístico Perico, rezuma la misma ternura que el joven Pepico castillopucheano. Por otro lado, la presencia del perro “Tres patas”, compañero de viaje, es inexcusable. El ambiente y la guerra civil es compartido por las tres novelas, a lo que hay que sumar también la presencia del viaje en esta última, presente también en la castillopucheana, bien como huida, bien con el objetivo de participar en el frente. La novela de Luca de Tena

relata el viaje de Perico de Oviedo a Madrid. Con esta obra nos situamos en un ambiente distinto al mediterráneo de Castillo-Puche.

La narración comienza con la destrucción, la aniquilación ocasionada por la violencia de una guerra civil, con el bombardeo de un lugar en el que mueren inocentes pero, en medio de tanta violencia todavía se atisban rasgos generosos de humanidad. Entre la destrucción descubren vida y el gesto de la criada Anselma que protegió con su cuerpo a Perico:

Era, pues, la única que estaba levantada y vestida cuando sobrevino la desgracia. Retiraron el cuerpo. Bajo el vientre de la mujer muerta apareció el cuerpo vivo de un niño. La mujer, al oír el estrépito del avión y de la bomba, y quizá las primeras sacudidas de la casa, tuvo tiempo de precipitarse sobre la criatura para protegerla y aun de cubrirla y de improvisar una cámara heroica entre los codos y las rodillas, mientras el mundo se derrumbaba en torno. En ese hueco, en aquel claustro materno, el niño vivió cuando los demás morían. (...) No tendría más de cinco o seis años (12).

En esta escena, desde la Poética de lo Imaginario, podríamos desentrañar lo femenino en el ideario del individuo, cómo viene a enmarcarse dentro de la protección, cómo lo femenino nos retrotrae a nuestros orígenes, a la cueva originaria o, en palabras de Luca de Tena: “la cámara heroica” o “el claustro materno” (12).

Por otro lado, esta escena catastrofista no cabe en la mente de un niño que no conoce la irracionalidad del ser humano y, por ello, no la vive como violenta y destructiva. Para él, simplemente ha sido ocasionada porque Anselma limpiaba la lámpara y ha hecho que se derribara el techo al tirar de ella. La fantasía constituye todo el imaginario de un niño. Su realidad no es la crueldad del ser humano. Por ello inicia su propia aventura, la de buscar a su familia, cuando esta ha fallecido en el bombardeo fortuito. Entonces, Perico empieza a tomar conciencia de que lo han abandonado y, por ello “emprendió una tarde de primavera el camino de Madrid” (29). Para tan laboriosa empresa piensa en la ayuda de Martín el Pescador y en su barca, La Pilunga. Se trata de un hombre cercano con el que ya inició una relación amigable. Será su protector o guía. Un personaje solitario, autodidacto y formado en el mundo con una religión panteísta en la que encuentra a Dios en las cosas:

A medida que fue envejeciendo, su odio hacia el prójimo se fue reduciendo a los límites de un piadoso y condescendiente desprecio de todo lo ajeno. De joven y de hombre maduro era ceremonioso y cortés con todos cuantos se veía forzado a tratar, mas no por afecto, sino por temor a que alguien no lo fuera con él: si esto acontecía, le mataba (42).

Pero, por encima de todo, la bandera que enarbolaba era la de la libertad y, su don, era el “contar”. Con él alimentó la fantasía de Perico en su viaje a Madrid (47). Estos capítulos, a su vez, parecen ser un homenaje a *El viejo y el mar* (*The Old Man and the Sea*), una historia escrita por Ernest Hemingway en 1951 en Cuba y publicada en 1952. Fue su último trabajo importante de ficción publicado en vida y, posiblemente, su obra más famosa. Tanto la figura del viejo marinero, así como Cuba o su relación con ella, y la presencia de un niño son recreados por Luca de Tena en el capítulo E:

Apenas hubieron comido, Martín se confesó agotado por el esfuerzo, maldijo su vejez, juró que cuando era joven era capaz de izar a pulso un atún tan grande como ese, en cada mano, y después de poner proa a un cabo que se veía en lejanía, ordenó a Perico que se hiciera cargo del timón y se fue a dormir (55).

El protagonista experimenta una suerte de aventuras, algunas inverosímiles, más bien fantásticas, pues en el imaginario de Perico todos los seres tienen el don del habla, desde los objetos inanimados hasta los animales. Entre todas ellas, destaca su encuentro con un perro ya viejo y cojo que cae subyugado a la voluntad de Perico y que tiene por nombre Tres patas: “Ah, el misterioso poder de las caricias! A cada golpe de voz, a cada roce de mano de Perico, el chuchó fue entregándole trozo a trozo, hasta perderla del todo, su voluntad” (98). Todas estas peripecias van cargándose de pinceladas que remiten a los sucesos de la guerra civil, como la caída de Bilbao, “ocurrida una semana después de la fuga de Perico” (121); o el asedio a Madrid (263), o el sufrimiento y el miedo de la violencia cuando “Perico vio entonces, por primera vez, llorar a un hombre” (138) y, al igual que en la novela de Vázquez Azpiri, aparece una realidad oculta, la de unos hombres escondidos, temerosos de ser descubiertos y asesinados, como le sucede a don Ignacio (capítulo L).

Es una novela heredera de la picaresca, donde el niño pasa por diferentes “amos”, tutores provisionales en su camino al aprendizaje de la vida, donde el plano fantástico no se ha desligado del real. Aunque no es un antihéroe de familia desarraigada, Perico sí es huérfano, a pesar de que él no lo ha admitido, no ha querido ver esta realidad... En ocasiones puede ser comparado con don Quijote en su deambular por los caminos de tierras españolas persiguiendo un ideal hasta que consigue llegar a Madrid formando parte del ejército como mascota de la Legión. El último capítulo, el Z, tiene una intención explicativa de los avatares de Perico en el Madrid rojo, pero también es un capítulo metaliterario, porque en definitiva, tantas fantasías de Perico de querer llegar a Madrid para estar con su madre y su familia, ¿no serían un pretexto para iniciar ese viaje al autoconocimiento? Pues, una vez en Madrid, siempre pospone “el ir a casa” para mañana...

Aunque se trata de una novela lírica, con rasgos lingüísticos propios del astur-leonés, es también una novela de peripecia donde el niño protagonista, no desde su propia voz, sino desde la del narrador omnisciente que lo observa, lo siente y opina es también un “Teseo” que ha iniciado su camino por el laberinto de la vida adulta en su deambular hacia Madrid, atravesando una guerra civil para enfrentarse al “minotauro” de la irracionalidad de una contienda que ha matado a su familia, un hecho que afrontará y asumirá “mañana”, cuando mate a este “minotauro” de la irracionalidad. Entonces iniciará el camino de vuelta y el salto a la vida adulta.

3.2.4.2.- *El pequeño mundo de Pascualico* fue publicado por primera vez por el Ateneo Literario de Yecla en 1989 y posteriormente, en la edición de Nausicaä, Murcia en 2001 (será esta la edición que utilizaré para las citas). *EpmP* es una novela conscientemente destinada al público juvenil, independientemente de que en 2001 Castillo-Puche le añadiera más capítulos en una nueva edición, capítulos que no alteran lo esencial de la novela, como veremos. E, incluso, el lenguaje sencillo que utiliza Castillo-Puche marca la intención de la novela, porque es consciente de que está dirigida a un público joven. El tono melancólico, lleno de ternura, nos adentra en un pasado del que el autor rescata palabras hoy caídas en desuso. Además, utiliza continuas aclaraciones coloquiales para acercarse más a sus lectores: “tenía una nariz de arpía, de bruja, para que lo entendáis mejor” (29).

En esencia, Pascualico es un nuevo y joven “Teseo”, aprendiz de “Teseo” más bien, que, siendo “extraordinariamente sensible” (como dice María Martínez del Portal en el prólogo de la edición de 1989), tiene que vencer a su propio “minotauro” y la irracionalidad de sus miedos. Surge entonces en su interior y en su pensamiento un nuevo ser cargado de valores que

sale a la vida. Abandona un mundo hermético para ingresar en uno ancho, en la ciudad. La formación y las ganas de convertirse en artista, aunque sean sugeridas por la madre, resultarán fundamentales para entender esta obra como una auténtica novela de formación o autoformación. Por ello, la importancia del estudio y del arte; de ahí que la madre de Pascualico le insista: “tú tienes que llegar a ser un gran artista” (46). También se halla presente en su amigo Alfredo, que “leía muchas revistas (...). Había leído a Julio Verne” (76). En definitiva, la esperanza acaba representada en el futuro: “No solo iba a comenzar una nueva vida sino que acaso iba a convertirse en otra persona. ¿Cómo podía ser?” (152).

Por lo tanto, fundamentalmente esta novela nos retrata las vivencias de Pascualico, vistas y sentidas a través de la mirada omnisciente de un narrador en tercera persona que nos lleva a conocer cómo se vivía durante los años 20-30 del siglo XX en un pueblo del interior, que es Yecla, trasunto de Hércula, del mismo modo que lo era en *Epl*. Sin embargo, se trata de una Yecla más atenuada e incluso idílica. No hay una alusión directa al nombre de la población, pero sí a elementos identificables con ella, como, por ejemplo, los dibujos que hacía Pascualico:

Pintaba la cúpula de la iglesia, pintaba el Castillo en lo alto de la montaña, pintaba el santuario de la Virgen con sus dos torres gemelas (...). También pintaba el camino del cementerio con su fila de cipreses, y hasta llegó a pintar un entierro, con los curas y los monaguillos, y con los hombres llevando el ataúd (65).

El protagonista nos lleva por distintas zonas de la población, realiza actividades propias de su edad, conoce el sentido de la amistad, realiza divertidos juegos con sus amigos, se pelea, se reconcilia, sufre la muerte de uno de ellos... Es un mosaico de vida narrada de una forma sencilla en el que se puede observar cómo se vivía sin televisión, ni ordenador, pero asistiendo al colegio, desarrollando la imaginación, incluso leyendo. Es el recorrido de la adolescencia a la juventud en el que se nos muestra cómo era la vida en la España de principios del siglo XX: el pueblo, el colegio, las calles, sus aventuras, la amistad y también la muerte y la esperanza que ofrece marcharse a la capital para continuar los estudios en busca de un futuro.

Como vemos, la muerte sigue planeando como estado de fondo en este nacer a la vida de Pascualico, desde el hecho de ser “huérfano”, tener un amigo “hijo de la viuda” o asistir a la muerte de un amigo. La presencia de la muerte en la infancia es algo cotidiano: “Llevar la caja de un niño muerto parece fácil, pero no lo es tanto” (136). Se trata de una experiencia formadora del protagonista en su toma de conciencia de la muerte (Godoy Gallardo, 1979). En definitiva, la novela es una crónica costumbrista que narra la amistad de dos niños huérfanos, Pascualico y Luisito, en la que se aprecia el valor de la amistad. Tras el episodio de la pelea relatado en el capítulo homónimo, Luisito, después de caer enfermo a su vuelta del internado había reclamado la presencia de Pascualico para pedirle perdón: “—Quiero pedirte perdón... —Olvidalo. A partir de ese momento se sintieron como más libres y más contentos” (103).

Pascualico forma parte de una familia en la que falta el padre. Este aspecto es común en las narraciones castillopucheanas, donde la figura de la madre es puntal, siempre atenta y preocupada por todos y dominada por otros familiares, ahora por el rico tío Roque. Curiosamente, en esta narración se da un contraste entre la figura de la madre de Pascualico, siempre con la mano abierta en la concesión de libertades, pero estricta a su vez, con doña Carlota, la madre de Luisito, excesivamente protectora, coartándole incesantemente las alas de la libertad al niño débil y enfermizo.

El inicio de la novela nos sitúa en el contexto con una fuerte intensidad narrativa, presentando la esencia de la obra:

Esta es una historia de chicos de pueblo, de un pueblo y de un tiempo en que en los pueblos no había televisión, ni cine (...), y los chicos, como podéis suponer, se aburrían bastante. Pero, eso sí, había colegios, había exámenes (...). En los pueblos es muy corriente que a los chicos y hasta a las familias les pongan mote, y así a nuestros protagonistas les llamaban a uno “el huérfano” y al otro “el hijo de la viuda” (25).

La estructura de *EpmP* consiste en una serie de capítulos, 15 en la edición de 1989 y 24 en la de 2001. No aparecen numerados pero sí tienen títulos significativos. La novela posee como hilo conductor la presencia del protagonista, aunque bien podría leerse cada uno de estos capítulos de forma independiente, como secuencias muy marcadas en las que se nos muestran aspectos concretos en cada uno de ellos y que permiten su lectura como pequeños cuadros costumbristas. En la nueva edición no solo se añaden nueve capítulos sino que además Castillo-Puche modifica el final de la novela. Esta nueva edición tampoco conserva el prólogo de María Martínez del Portal de la edición de 1989, ni la dedicatoria del autor al frente de la obra. Por el contrario, conserva las ilustraciones originales, además de incorporar un nuevo prólogo en el que ya se hace un examen, casi diríamos exhaustivo, de la novela y del que entresaco estas líneas que definen a Castillo-Puche como escritor y que son totalmente extensibles al resto de su producción: “A Castillo-Puche siempre, en cualquiera de sus novelas, le ha interesado ahondar en el alma de los débiles, de los desvalidos, de esos seres misteriosos en los que apenas nadie repara y que, sin embargo, parecen conocer el secreto más recóndito y arcano de la existencia humana” (11), o aquel otro, en el que Belmonte Serrano hace hincapié en la necesidad de autoconocerse por medio de la lectura. De ahí la conversión de sus protagonistas en personajes de la novela de autoformación:

En el capítulo titulado “Luisito”, cuando Pascualico va a visitar a su amigo, que se halla enfermo en la cama, no se le ocurre otra cosa que regalarle *La isla misteriosa*, una de las más famosas novelas de Julio Verne, como incitando a su amigo a que busque y encuentre su propio tesoro, su propia razón de ser, al margen de la perseverante e insistente tutela de su madre, doña Carlota (14).

También se incluye en esta edición de 2001 una nota sobre el autor, además de una breve selección bibliográfica, incompleta, de las obras de Castillo-Puche así como una nota informativa sobre la nueva edición a cargo de José Belmonte Serrano y Jaime García Padrino. Así, si pasamos a analizar las dos ediciones, encontramos lo siguiente.

En la edición de 1989 el título viene acompañado de la caracterización de “cuento”. Por lo tanto, ya hay unas estructuras básicas en la mente de Castillo-Puche a la hora de organizar y estructurar esta obra narrativa. De ello habla M.^a Martínez del Portal en el prólogo de esta edición, en el que pone en evidencia las diferencias de dicha narración con el cuento como género, como son la extensión y la división en capítulos de la obra. Sin embargo, apoyándose en la definición de Baquero Goyanes, María Martínez del Portal acepta esta clasificación cuando aquel afirma que “cuento remite al concepto de historia contada” (8), pues el narrador de *EpmP* recupera la estructura de la oralidad a la hora de contarnos esta historia haciendo insistentes apelaciones a su auditorio, o bien a sus lectores en segunda persona: “Diréis que es lo mismo...” (25). Martínez del Portal trata también el tema de la aparición de Yecla (o Hécuba) en la narrativa castillopucheana. Afirma que en *Epl* el espacio narrativo es Hécuba, cuando es Yecla. Esta caracterización de “cuento” no aparece en la edición de 2001, con lo que podemos pensar

que Castillo-Puche, al añadir más capítulos se saldría del margen de extensión propio de un cuento, más apegado a la brevedad.

Igualmente, en la primigenia edición de 1989, la dedicatoria que encabeza esta obra es dirigida por Castillo-Puche directamente para los “zagales de mi pueblo” y más concretamente “para los chicos que buscan en la lectura esa verdad que esconde su aroma en los pliegues del alma” (5). Y, por ello, el espacio es Yecla, en aras de esa verdad que necesitan los jóvenes que buscan sus señas de identidad. Por lo tanto, con esta dedicatoria Castillo-Puche era consciente de que el destinatario de la obra era el niño; no como sucedió con *Epl*.

Por otro lado, Castillo-Puche altera el final de la narración de 1989 en la nueva edición de 2001, en la que el título del último capítulo es el mismo: “La despedida”, pero con alteraciones de contenido. Si bien en la edición de 1989 aparece justo a continuación de “Adiós a un compañero”, en la de 2001 se han intercalado dos más, “El estirón” y “La vendimia”, en los que Castillo-Puche ha distribuido algunos de los contenidos del último capítulo de la edición primigenia, manteniendo exactamente igual el correspondiente a “Adiós a un compañero”, en el que se relata el entierro de Luisito y se mantienen las alusiones al *Quijote*. En “El estirón” se desarrolla y amplía la figura del tío Roque rico que propone que Pascualico se vaya al campo (Torre de la Chata) para recuperarse; y en “La vendimia”, el narrador centraliza su atención en esta tarea e incluye un nuevo personaje en el relato, el perro Triunfo, y se hace explícita, por parte del tío Roque, la propuesta de que Pascualico se vaya a la ciudad a estudiar Bachillerato, para hacerse hombre. Estos contenidos aparecen en el último capítulo de la edición de 2001. Este título, “La despedida”, es un símbolo. Más allá de la despedida de su pueblo o familiares, Pascualico está diciendo adiós a su infancia, con nostalgia de lo que iba a ser la infancia perdida y los juegos rurales que quedarán atrás, los amigos que quedaban y los que ya se habían ido; se alejará de su madre con dolor. Después de haber vencido al “minotauro” de sus propias irracionalidades, se enfrentará a un nuevo viaje, ahora hacia la etapa adulta. Todo ello a pesar de que Castillo-Puche habla de esta novela como totalmente desprendida de símbolos.

Ahora ya, situados en el mismo capítulo de ambas ediciones, en el último, se aprecian sustanciales diferencias, como he dicho. Así, el Pascualico de 1989 recibe la noticia de su marcha a la ciudad con alegría (1989: 77), aunque poco a poco surgen atisbos de tristeza, mientras que en la de 2001, este cambio o propuesta le produce a Pascualico “un desasosiego enorme, una especie de vértigo, de movimiento. Era como si moviéndose de un lado para otro evitara pensar demasiado en la nueva vida que le esperaba” (149).

También se aprecian diferencias en las observaciones que hace el narrador con respecto al equipaje de Pascualico. Así pues, si en la edición de 1989 sobresale “el retrato de su padre”, en la de 2001 este es obviado, al igual que desaparece la alusión al recuerdo de su amigo Alfredo, ampliándose ahora la figura de la madre, sobre todo, su pena. Desde el punto de vista léxico, Castillo-Puche prefiere sustituir la palabra “betún” de 1989 por la de “cepillo para los zapatos” en la de 2001.

Igualmente, este capítulo es mucho más amplio en la última edición. Por ejemplo, se intercala un párrafo en el que sobresalen las insistentes recomendaciones de la madre, en las que ahora sí se rescata la figura del padre de Pascualico y el interés que tiene su madre porque él sea “artista”, como su padre; de ahí la necesidad de su formación académica.

Este capítulo de la edición de 1989 concluye con la insistencia del narrador en el cambio que se producirá en Pascualico, es decir, dejará de ser joven para convertirse en adulto,

en “hombre”, pero salpicado con la incertidumbre y la duda: “¿Quién sería?” (78); mientras que en la edición de 2001 el narrador pretende dar respuesta a esta última pregunta y aporta, para ello, una brizna de esperanza a la vida futura, aunque sea incierta: “No solo iba a comenzar una nueva vida sino que acaso iba a convertirse en otra persona. ¿Cómo podía ser? Todos le hablaban del futuro, el futuro. Al parecer, el futuro le estaba llamando a gritos” (152).

Por otro lado, además de los dos capítulos nuevos ya mencionados, son cinco los que se intercalan entre el segundo y el tercero de la edición de 1989, que llevan los siguientes títulos: “Los albaricoques verdes”, “Las pandas”, “Las clases de música”, “Después de la música, el dibujo” y “La matanza”, situándonos en las anécdotas del mundo infantil y rural. Entre el tercero y el cuarto de la edición de 1989 se intercala “Los primeros dibujos” y entre el décimo y undécimo original se desarrolla ahora en 2001 “Los mendigos exocéntricos”. Por lo tanto, son nueve los capítulos incorporados en la moderna edición, en la que, curiosamente, el primero aparece sin título con idéntico contenido. No así en la antigua edición, donde el título es “Pascualico «el huérfano»”.

Si hay una novela española del siglo XX que pueda compartir una serie de rasgos encuadrables en la misma línea en la que vengo situando la producción narrativa de Castillo-Puche, esa es *El camino*, de Miguel Delibes, publicada en 1950. Pero también hay que advertir que quizás Castillo-Puche bebiera de la fuente de un escritor como Mario Vargas Llosa, sobre todo de su cuento *Día de domingo*, publicado en una colección que llevaba como título *Los jefes*, con el que en 1959 ganó su primer premio literario. Dicho cuento presenta paralelismos en cuanto a los protagonistas, Miguel y Rubén, uno de personalidad más fuerte y decidida y otro bastante más débil. Ambos protagonistas viven una experiencia similar a los castillopucheanos. El personaje más débil salva la vida del más decidido cuando se adentra en el mar. Por lo tanto, la amistad salva una situación abocada a la tragedia, como nos relata Castillo-Puche en *EpmP*, concretamente en el capítulo “El baño”, en el que Luisito, desde su debilidad, arriesga su vida para salvar a Pascualico, adentrándose, ya sin fuerzas, en el mar.

Ambas novelas, la de Castillo-Puche y la de Delibes, se hallan ambientadas en el mundo rural con verdaderas estampas costumbristas por las que transitan unos variopintos personajes, entre los que sobresalen unos niños, conocidos por sus apodos. Vivirán y sentirán la presencia de la muerte, pero también conocerán el valor de la amistad. Sus destinos los conducirán a abandonar la naturaleza y encaminarse hacia la ciudad para estudiar y progresar. Para llegar más lejos que sus padres, en el caso de Pascualico, para ser “artista”. Todo ello contado a través de la omnisciencia del narrador en tercera persona.

Siempre que los protagonistas son niños tendrá gran relevancia la figura de la madre, y así sucede en estas narraciones. Ambas madres comparten una serie de rasgos. Siempre están atentas a sus hijos pero aceptan la partida en pos de un futuro mejor para ellos. Ambas preparan el equipaje de los niños y ambas reparten consejos, recuerdos de un “no me olvides”. Así, la madre de Daniel “lloriqueaba unas horas antes al hacer, junto a él, el inventario de sus ropas” (6) y en el caso de Pascualico “Ella disimulaba y le daba ánimos pero más de una vez notó que estaba llorando” (150).

Daniel, “el Mochuelo”, es un niño de once años que vive en una aldea montañesa y tiene dos buenos amigos: Roque, “el Moñigo” y Germán, “el Tiñoso”. Es hijo de un quesero del pueblo, que espera un futuro mejor para su hijo y le pide a Daniel que se vaya a la ciudad con el fin de progresar en la vida. Debido a esta idea de progreso, Daniel, “el Mochuelo”, tiene que

abandonar su querido pueblo, donde ha pasado muchos buenos momentos tanto aventureros y alegres como melancólicos, dolorosos o tristes. Se ve obligado a despedirse de todos sus seres queridos: sus padres, sus mejores amigos y los otros vecinos que le habían visto crecer en el pueblo. Daniel, “el Mochuelo”, siente nostalgia del mundo que le fuerzan a abandonar y en la víspera de la partida, revolviéndose en la cama, comienza la evocación de su vida en el valle. Y al amanecer, Daniel, “el Mochuelo”, oye la voz de la Mariuca-uca, una buena amiga que ha venido para decirle adiós, salta de la cama y corre hacia la ventana de su habitación para conversar con ella. La voz grave y dulce de la Mariuca-uca le hace notar que algo muy íntimo se le desgarraba dentro del pecho. Daniel, “el Mochuelo”, no puede resistir la tristeza. Por eso se retiró de la ventana y tuvo la sensación de que tomaba un camino distinto al que el Señor le había marcado. Ante todo esto, al final lloró.

De la misma manera, el protagonista de *EpmP* es un niño de la misma edad que Daniel. Tiene por apodo “el huérfano”, con el que ya se pone en evidencia la falta del padre. Tendrá por amigos a Luisito, “el hijo de la viuda”, apodo que resalta la importancia de la madre en la vida de este personaje y no tanto la falta del padre. Alfredo, otro amigo de Pascualico, le despertará el interés por conocer. Este personaje comparte rasgos con otro castillopucheano, con Marcos de *Epl*, un niño de la familia “de enfrente” que “tenía una tienda, y en su corral estábamos construyendo, con tablas y cajones, un aparato volador, algo que se parecería a un avión, pero que no sería un avión” (12). Comparte con él también la afición a la lectura de Julio Verne, como se recoge en el capítulo titulado “Alfredo” (75-81). Por otro lado, ambos personajes castillopucheanos se asemejan al primo mayor de Manolo, en *Ln*, siempre interesado por los inventos. El perro sigue presente en esta novela con el nombre de Triunfo: “Durante una cacería, en un amanecer invernal y turbio como el ojo de un ciego, se le había disparado la escopeta sin querer y había matado a su propio perro *Triunfo*, que era un perdiguero precioso color canela de orejas caídas y sedosas. Un perro sumiso y alegre como ninguno. Nunca más su padre quiso volver a cazar” (27).

Tiempo más tarde a Pascualico le regalarán un nuevo perro y lo volverá a llamar *Triunfo*, como el perro de su padre (65).

Ambos niños esperaban ansiosos la llegada de sus padres de la cacería, porque siempre les traían alguna sorpresa, aunque la caza no se les hubiera dado bien. A Pascualico, cuando “su padre volvía de la caza y a lo mejor no traía liebres ni conejos ni perdices, (...) a él le traía casi siempre algún pájaro en el cuenco caliente de su mano grande y morena” (27). En *Ec*:

Quando su padre regresaba de sus cacerías, en los albores del otoño, Daniel, “el Mochuelo”, salía a recibirle a la estación. (...) Ya a su lado, en el pequeño andén, su padre le entregaba la escopeta y las piezas muertas. (...) Tanta ilusión como ver llegar a su padre triunfador, con un par de liebres y media docena de perdices colgadas de la ventanilla, le producía a Daniel, “el Mochuelo”, el primer encuentro con Tula, la perrita cocker, al cabo de dos o tres días de ausencia (104).

Además de la alegría que los niños descubren en su relación con la naturaleza, hay que añadir otro punto en común que adquiere una gran relevancia: la muerte. En el crecimiento de los niños, la muerte de sus amigos o la de sus seres más queridos les causa siempre un dolor muy grande. Y, al mismo tiempo, los enfrenta a la soledad, la melancolía, el desconsuelo y la tristeza. En *Ec* el autor no se limita a relatar una muerte, sino varias: la de la Josefa, que se

suicida tirándose al río (capítulo XI), la de la Mariuca, que muere tísica a la semana y media de un parto anormal (capítulo XI) y la de Germán, “el Tiñoso”, que es uno de los mejores amigos del niño protagonista, Daniel, “el Mochuelo”. Entre todas la que más hace sufrir al protagonista es la de su amigo más próximo, Germán, “el Tiñoso”, que es un niño esmirriado, endeble y pálido, pero también un experto en pájaros. Nadie en la aldea entiende tanto de pájaros como él:

Germán, “el Tiñoso”, distinguía como nadie a las aves por la violencia o los espasmos del vuelo o por la manera de gorjear; adivinaba sus instintos; conocía, con detalle, sus costumbres; presentía la influencia de los cambios atmosféricos en ellas y se diría que, de haberlo deseado, hubiera aprendido a volar (47).

Para el niño protagonista, Germán, “el Tiñoso”, es un amigo “en todas las ocasiones; hasta en las más difíciles”, y le acompaña a todas horas, como el perro a un cazador. Si Daniel, “el Mochuelo”, va a pájaros, no puede faltar Germán, “el Tiñoso”. La amistad entre Daniel y Germán se describe en muchas ocasiones en que junto con Roque, “el Moñigo”, van a correr aventuras variadas y a hacer todo tipo de travesuras, como robar manzanas en la finca de Gerardo “el Indiano” (capítulo IX), quemar al gato de la Guindilla Mayor, poniendo una lupa entre el sol y la barriga del animal (capítulo XIV), entrar en el túnel quitándose los calzones para esperar al tren y defecar mientras pasa (capítulo XIV), o escribir entre los tres una carta a don Moisés, el maestro, en nombre de la Sara, hermana de Roque, “el Moñigo”, para que salgan como novios y luego se casen (capítulo XV).

Sin embargo, esta amistad se ve truncada cuando muere Germán, “el Tiñoso”. Una mañana, cuando los tres amigos hablan de los pájaros cerca de El Chorro, Roque descubre por casualidad una culebra de agua. Para aproximarse a la culebra e impedir que suba a la orilla, Germán salta de roca en roca y se cae. La herida es tan enorme que le causará la muerte ocho horas más tarde. Ante la muerte de su mejor amigo, Daniel se baña en la tristeza y siente una soledad como no había sentido nunca, mientras pasa la noche en vela ante el cadáver de su amigo: “Daniel, “el Mochuelo”, pasó la noche en vela, junto al muerto. Sentía que algo grande se velaba dentro de él y que en adelante nada sería como había sido. Él pensaba que Roque, “el Moñigo”, y Germán, “el Tiñoso”, se sentirían muy solos cuando él se fuera a la ciudad a progresar, y ahora resultaba que el que se sentía solo, espantosamente solo, era él, y sólo él” (178).

La invasión de la soledad hace que el niño protagonista se dé cuenta de la imposibilidad de vivir siempre en un paraíso infantil, haciéndole consciente de lo efímero de la existencia. Todos los seres vivos están condenados a desaparecer: él, sus padres, su mejor amiga, la Mariuca-uca, y los otros conocidos de su aldea. Ahora tiene una idea muy clara sobre la muerte:

Algo se marchitó de repente muy dentro de su ser: quizá la fe en la perennidad de la infancia. Advirtió que todos acabarían muriendo, los viejos y los niños. Él nunca se paró a pensarlo y al hacerlo ahora, una sensación punzante y angustiosa casi le asfixiaba. Vivir de esta manera era algo brillante, y a la vez, terriblemente tétrico y desolado. Vivir era ir muriendo día a día, poquito a poco, inexorablemente. A la larga, todos acabarían muriendo: él, y don José, y su padre, el quesero, y su madre, y las Guindillas, Y Quino, y las cinco Lepóridas, y Antonio, “el Buche”, y la Mica, y la Mariuca-uca, y don Antonio, el marqués, y hasta Paco, el herrero. Todos eran efímeros y transitorios y a la vuelta de cien años no quedaría rastro de ellos sobre las piedras del pueblo. (...) La muerte era lacónica, misteriosa y terrible (178).

El dolor que sufre el niño protagonista por la muerte de su mejor amigo llega a su clímax el día del funeral. Las campanas, que le transmitían antes la alegría del valle, le producen ahora una sensación especial y le llevan a pensar que él es como un insecto y las campanadas son como agujas muy afiladas que atraviesan su corazón. A Daniel, “el Mochuelo”, le duele no poder hacer retroceder el tiempo, no poder estar más con Germán, “el Tiñoso”, y no poder escuchar más la voz de su mejor amigo. Sin embargo, tiene que resignarse a la realidad de la muerte y aceptar la imposibilidad de volver al pasado. Sabe muy bien que su mejor amigo no volverá al mundo y desaparecerá para siempre bajo la tierra. En la cita siguiente se puede ver cómo sufre el niño protagonista y cómo recuerda a su mejor amigo. Y luego se ve obligado a aceptar la muerte, la realidad más cruel de la vida:

Daniel, “el Mochuelo”, sentía aquel día las campanas de una manera especial. Se le antojaba que él era como uno de los insectos que coleccionaba en una caja el cura de La Cullera. Se diría que, lo mismo que aquellos animalitos, cada campanada era como una aguja afiladísima que le atravesaba una zona vital de su ser. Pensaba en Germán, “el Tiñoso”, y pensaba en él mismo, en los nuevos rumbos que a su vida imprimían las circunstancias. Le dolía que los hechos pasasen con esa facilidad a ser recuerdos; notar la sensación de que nada, nada de lo pasado, podría reproducirse. Era aquella una sensación angustiosa de dependencia y sujeción. Le ponía nervioso la imposibilidad de dar marcha atrás en el reloj del tiempo y resignarse a saber que nadie volvería a hablarle, con la precisión y el conocimiento con que “el Tiñoso” lo hacía, de los rendajos y las perdices y los martines pescadores y las pollas de agua. Había de avenirse a no volver a oír jamás la voz de Germán, “el Tiñoso”; a admitir como un suceso vulgar y cotidiano que los huesos del Tiñoso se transformasen en cenizas junto a los huesos de un tordo; que los gusanos agujereasen ambos cuerpos simultáneamente, sin predilecciones ni postergaciones (184).

La muerte de Germán, “el Tiñoso”, es la última evocación del niño protagonista antes de marcharse de su pueblo. Al salir el sol, ya tiene que despedirse de sus padres y de todos los conocidos del valle. Y lo más lamentable es que también tiene que decir adiós a todos los recuerdos de su infancia para progresar en la ciudad. Y aunque no cree que progresar en la ciudad sea el camino que le ha marcado el Señor, no tiene otra opción. Todo ha sido bien proyectado por su padre, el quesero, desde muchos años atrás. Y ahora, al cumplir once años, es el momento de la partida. Nadie se permite, ni él mismo, cambiar el camino hacia la ciudad y hacia un futuro supuestamente mejor, aunque Daniel no esté tan seguro. En cuanto a la muerte, en *EpmP* está presente en la vida de los niños de manera directa, pues ellos son huérfanos. De ahí sus apodos:

Los dos eran huérfanos, por supuesto, pero Pascualico era más huérfano que nadie, era como si hubiera nacido huérfano. De su padre no tenía más recuerdo que el de su barba negra y rasposa en la que destacaban unos pelos blancos y pinchantes, duros como alambres. Su padre había sido escultor, claro que escultor de pueblo, pero tampoco un escultor cualquiera (26).

Está presente también en la muerte del padre de Sor Araceli, la profesora de música, de piano, extremadamente dura con él (44). La muerte se celebra en casa y en el pueblo con la fiesta de “la matanza”. En el capítulo homónimo Pascualico siente miedo y angustia ante tal actividad:

La matanza era como una fiesta en la casa, menos para Pascualico que se asustaba mucho con los gritos del animal y se tapaba los oídos, y tampoco quería ver cómo le clavaban el cuchillo, aquel cuchillo tan grande y afilado que traía el matarife, y entonces Pascualico ese día

acababa medio escondido por la casa, se quedaba detrás de una puerta, con los ojos cerrados y las manos en los oídos (54).

Y por fin llegaría la muerte de Luisito, tras acompañar a Pascualico y al resto de los compañeros a la excursión al mar y tras realizar la gran hazaña de su vida al salvar a aquel de ahogarse en el mar. Esta fue la consecuencia de que enfermara y muriera. Por lo tanto, el mar nuevamente aparece como símbolo de la muerte, como ya sucedía en *Elva*, donde Pepico, tras la contemplación de aquel, presiente la de su madre. Curiosamente, el amigo de Daniel muere al caerse en “El Chorro” y verse arrastrado a la Poza, donde el agua está estancada. Así es el ideario de los niños que van a la excursión en el libro de Castillo-Puche: “el mar que se imaginaban inmenso como el mundo, acariciante y devorador, hermoso y temible a la vez” (125).

Como sucede en la novela de Delibes, también en la de Castillo-Puche el momento del entierro es fundamental. Los niños portarán el ataúd: “De cuatro en cuatro llevaron la caja agarrada por unas asas doradas que se clavaban en las manos. Llevar la caja de un niño muerto parece fácil, pero no lo es tanto; nadie podía suponer lo que pesaba el cuerpo de Luisito” (136). La reflexión de Pascualico no será tan extensa como lo ha sido la de Daniel, porque ahora el niño está impresionado, ha sabido valorar la entrega y amistad del amigo que se ha ido y únicamente le queda la imagen de su salvación cuando la muerte ya le había puesto las garras encima en el mar: “Pascualico era el único que no decía nada. Recordaba a Luisito tendiéndole la mano en el mar y los ojos se le llenaban de lágrimas. Contemplaba el cielo estrellado y le parecía ver a Luisito como una nube blanca, casi transparente, que se deslizaba entre las estrellas” (138). Siente una enorme soledad que lo lleva a la paralización, no hace una reflexión sobre “la muerte”, como sí la hace Daniel cuando evoca la de su amigo a la hora de marcharse. En *Ec*, el protagonista, Daniel, “el Mochuelo”, sufre una nueva soledad desconocida cuando muere su mejor amigo, Germán, “el Tiñoso”. La muerte de su amigo no solo le hace sufrir sino que también despierta su reflexión sobre el tiempo y la vida. Es la que le hace pensar y, en consecuencia, le hace perder la inocencia de la infancia. Por fortuna, cuando está en sus momentos más difíciles y solitarios, encuentra otras manos amistosas que lo consuelan, entre ellas las de la niña Mariuca-uca: “Daniel, “el Mochuelo”, sintió frío cuando don José, el cura, (...) empezó a rezar responsos sobre el féretro depositado a los pies de la fosa recién cavada (...), y fue entonces cuando Daniel, “el Mochuelo”, se volvió, al notar sobre el calor de su mano el calor de una mano amiga. Era la de Uca-uca” (186).

Quizás, esta pérdida de la inocencia en la infancia es lo que provoca que Castillo-Puche incorpore una nota distinta entre las dos ediciones de *EpmP*. En la edición de 1989 Castillo-Puche ha incluido la despedida de su amigo Luisito, entre otras cosas: “Quería despedirse de las calles, de las esquinas, del mercado, de la Iglesia Vieja, de su perro, de los pájaros, de los caminos, de los campos... También iría a despedirse de la tumba de Luisito” (78); mientras que en la de 2001, Castillo-Puche introduce algunas variaciones entre los elementos sujetos a la despedida de Pascualico y se omite la referencia a la tumba de Luisito: “Quería despedirse de las calles, de las paredes, de las esquinas, del mercado, de las escaleras de la Iglesia Vieja, de su perro, de los pájaros, de los caminos...” (151). Ni el niño protagonista de *Ec*, ni el de las dos ediciones de *EpmP*, pueden permanecer para siempre en su paraíso infantil, donde no hay muerte ni acontecimientos que les recuerden que la vida es llanto y sufrimiento. Para progresar y aprender, los niños protagonistas tienen que abandonar su infancia, lo que significa que

tendrán que enfrentarse obligatoriamente con innumerables dificultades y sufrir, en consecuencia, los dolores más variados.

Por otro lado, Castillo-Puche en esta novela juvenil ha querido idealizar el paraíso de la infancia y ha omitido el tema de la guerra civil, tan desgarrador en el resto de su producción narrativa. Por ello se atisba un remanso de paz en ese tiempo anterior a la guerra civil, aislado completamente de los problemas políticos y sus consecuencias, tan incomprensibles desde la mirada de un niño, como hemos visto en la anterior novela juvenil. Sin embargo, aunque lo que se cuenta en *Ec* se sitúa temporalmente en un momento posterior a la guerra, no es difícil identificar el daño que el enfrentamiento civil ha causado a los protagonistas infantiles.

Al relatar una anécdota de Roque, “el Moñigo”, el narrador nos deja saber cuándo y cómo sucedió lo contado. Además, también nos menciona la idea que el protagonista niño, Daniel, “el Mochuelo”, tiene sobre los asuntos bélicos:

La historia de la cicatriz de Roque, “el Moñigo”, se la sabían de memoria. Había ocurrido cinco años atrás, durante la guerra. Daniel, “el Mochuelo”, apenas se acordaba de la guerra. Tan solo tenía una vaga idea de haber oído zumbas los aviones por encima de su cabeza y del estampido seco, demoledor, de las bombas al estallar en los prados. (...) Pero la herida de Roque, “el Moñigo”, era de una esquirla de metralla. Se la produjo una bomba al estallar en un prado cuando, una mañana de verano, huía precipitadamente al bosque con la Sara (85).

La memoria de la infancia en la guerra es amarga, pero no todas las experiencias infantiles son desagradables, como venimos viendo. Estos autores también relatan las alegrías, los sueños y las esperanzas de sus protagonistas. En sus obras podemos ver que la alegría o la libertad más grande de que disfrutaban sus personajes se logra cuando están en el campo, en contacto con la naturaleza o con los animales. Miguel Delibes, como gran conocedor y amante de la naturaleza, también emplea mucha tinta en describir el gozo que alcanzan sus héroes en el ambiente natural. En *Ec* hay un capítulo que nos relata la alegría que siente Daniel, “el Mochuelo” mientras se divierte en el río con sus mejores amigos, Roque, “el Moñigo” y Germán, “el Tiñoso”:

Pero, quizá, donde los tres amigos encontraban un entretenimiento más intenso y completo era en el río, del otro lado de la tasca de Quino, “el Manco”. Se abría, allí, un prado extenso, con una gran encina en el centro y, al fondo, una escarpada muralla de roca viva que les independizaba del resto del valle. Enfrente de la muralla se hallaba la Poza del Inglés y, unos metros más abajo, el río se deslizaba entre rocas y guijos de poco tamaño, a escasa profundidad. (...) En las tardes calurosas de verano, los tres amigos se bañaban en la Poza del Inglés. Constituía un placer inigualable sentir la piel en contacto directo con las aguas, refrescándose (53).

Bajo la superficie de un gracioso repertorio de anécdotas, ambas obras esconden un planteamiento existencial trascendente. En ambos casos la situación anímica de los personajes, angustiados por sus inminentes partidas, da pie para abordar el tema central de las obras: la idea de progreso, de formación. Lo que se cuestiona es si de verdad puede considerarse que el individuo progresa cuando, persiguiendo otras metas, se aleja del medio en el que está naturalmente enraizado, donde discurre su vida de la forma más auténtica y placentera. De ahí la zozobra que sienten al abandonar lo que ellos consideran que es su verdadero camino, en busca de un objetivo tan incierto y discutible como es el convertirse en una persona de provecho, la

gran obsesión del padre de Daniel y del tío Roque y su madre, en el caso de Pascualico. En Pascualico sí se observa cierta esperanza, más allá del final ampliado en la edición de 2001, sobre todo cuando en la víspera

Todo esto le daba a Pascualico una especie de tristeza aunque mezclada de alegría, algo raro que no podía explicarse, porque por una parte comenzaba para él una nueva vida, una nueva libertad, iba a ser más dueño de sus actos y de sus decisiones; una inefable sensación de algo inesperado, nuevo, tentador, algo que en su misma incógnita prometía sorpresas, novedades que hasta le impedían dormir (150).

Mientras que, guiado por las palabras que ha oído al cura en el púlpito, Daniel tiene clara conciencia de que cada hombre debe seguir el camino a que ha sido llamado y que desviarse de él solo conduce a la infelicidad.

En la presentación de este libro, *EpmP*, Castillo-Puche hace una justificación de la escritura dirigida a los niños y de la importancia o relevancia, no reconocida lo suficiente, que se da a estos estudios:

Se trata de presentar este librito mío que he dedicado a los niños de Yecla, y pudiera parecer que la cosa no tiene importancia. Sin embargo, acaso no está bien estudiado el hecho de la creación literaria en relación con los niños. Esta relación es siempre profunda, trascendental y misteriosa. Yo puedo decir que quizás he tardado en darme cuenta; pero hoy sé que toda creación literaria, es más, toda vocación literaria, pende siempre de una niñez, de un niño, de ese niño que el autor fue y que quizás sigue siendo. Y es que la creación literaria es la historia de una inocencia, de un paraíso perdido, y es también, acaso por lo mismo, la historia de la culpa. Todo gran escritor ha vivenciado, de algún modo, en sus libros su infancia, y de esa nostalgia, de la evocación de la infancia y de la adolescencia, nace el hombre para el arte y la literatura.

Todos los que estamos aquí sabemos hasta qué punto casi todas mis novelas han sido inauguradoras de este proyecto estético que consiste en hacer de la memoria de la niñez perdida y de los rincones evocadores de una frontera de recuerdos vividos o de vivencias soñadas, hacer, digo, el universo completo de mi creación –recreación literaria–.

(...) He aprendido a valorar la lectura de los niños y de vez en cuando me gusta hacer un libro para ellos. Libros como este de Pascualico, libros sin símbolos, sin parábola, sin truculencia; un libro de realismo pero también de ensueño, un libro que he querido dedicar a los niños de Yecla en recuerdo acaso de mi niñez perdida. Aquí está la vida libre, suelta, gozosa y triste, excitante y castigada, de unos niños que no disfrutaban de televisión, ni de polideportivos, y apenas de buenos colegios; unos niños de pueblo porque quiero que los niños de Yecla, aunque un día dejen el pueblo como yo, y tantos hemos tenido que dejarlo, no dejen por eso de amarlo, de sentirse hijos de su pueblo, orgullosos de su pueblo. En este librito se mueven, viven, juegan, sufren y gozan unos niños imaginarios que a mí, en las galerías del alma, se me confunden con seres vivos y reales, con niños que existieron o soñé que existían. Pero son niños de Yecla, somos nosotros mismos que fuimos niños de pueblo, como los niños que leerán este Pascualico serán un día hombres del futuro. En este libro hay vida de Yecla, esa vida que no muere y cuya conciencia, siendo pasado, es también presente y será futuro, aunque con otras formas de vida, otras técnicas, adelantos, cambios sociales, progreso y todo lo que se quiera; pero a fin de cuentas parcelas del ser y del vivir completamente parejas, a pesar de los adelantos; porque hay algo que subyace bajo las formas nuevas, y es el espíritu de un pueblo, el ser de unas gentes que no pueden olvidar que la vida en comunidad, una comunidad de pueblo, es también sentimiento,

es también diálogo, es también confraternidad, y solo así podremos remediar y superar las páginas de la historia que debemos dar por tachadas para siempre.⁸³

De este discurso, en el que habla de *EpmP* como novela sin símbolos, se puede hacer una interpretación simbólica, además de la que ya he entresacado. Por ejemplo, el capítulo titulado “La vieja higuera”, en el que este árbol era el soporte de los sueños de Pascualico, pues disfrutaba subiéndose a lo alto para contemplar el cielo, dibujar, mirar los patios vecinos..., en definitiva, para contemplar la vida desde su propio paraíso. Pero hubo que arrancarla porque ocasionaba daños en la vivienda y en el pozo; entonces: “Pascualico estaba desconsolado y se paseaba por el patio con las manos en los bolsillos sin saber qué hacer. Ya no le parecía su casa. Le habían quitado su higuera, que había sido su mejor amiga. Miraba al cielo y se sentía pequeñito, miraba a su alrededor y no sabía muy bien dónde se encontraba” (64). La higuera es símbolo premonitorio de la propia pérdida de la infancia. Así lo confirma Castillo-Puche en un discurso de agradecimiento cuando fue elegido Hijo predilecto de Yecla, que adjunto en el apéndice I, “El sentir de un hombre”:

Porque nadie puede desprenderse de su infancia y de sus raíces, y menos que nadie un autor como yo que he tenido como símbolo y como pináculo desde el cual he dirigido mi mirada y mis sueños al mundo, en aquella higuera, torreón vegetal, cúpula de ramas entrelazadas, que fueron para mí una indicación, una presencia metafórica, una fascinación y un símbolo. Recordad ese librito para niños, *El pequeño mundo de Pascualico*, que lleva en la portada a un zagal ensimismado desde su promontorio de hojas verdes y de frutos rotundos. También en mis novelas más antiguas la higuera de mi casa está presente, acaso como una sugestión verde a la ilusión del río subterráneo que desfila entre grutas de piedras en las entrañas de Yecla y que alguna vez ha aflorado para producir la riqueza de sus campos de manzanos.

Esta higuera, florón de hojas bíblicas, que sobresalía por encima de todos los tejados de la vecindad, tenía su leyenda y era plataforma para las aventuras más quiméricas y extrañas desde el siglo XIX, como haber servido de trampolín para liberar a la muchacha cuando el juez o el arcipreste esperaban al pie de la higuera su liberación de la muchacha a través de las fuertes ramas. En otra ocasión se dice que un globo enorme se enredó en la higuera y ardió sin consecuencias. Os digo todo esto para que podáis comprender mi veneración por aquella higuera que fue la primera sede de mis sueños de niño enfermizo y solitario. Allí tuve mi primer pupitre y diría que mi primera humilde cátedra. Todos los niños de la placeta de Sn Cayetano conocían la plataforma mágica de nuestra higuera matriarcal, generosa, acogedora de pájaros y de élitros como un barco anclado.

Yo estoy ahora, en esta memorable ocasión de mi vida literaria, recordando la higuera de mi infancia; pero lo maravilloso, lo casual, lo coincidente y estupendo es que acabo de leer el discurso de Octavio Paz al recibir su premio Nobel en Estocolmo, que él también, dejando a un lado las grandes experiencias de su vida por el ancho mundo, recuerda ante todo la higuera que también había en el jardín de su infancia, y dice concretamente:

“Había una higuera, templo vegetal...El tiempo era elástico; el espacio giratorio, mejor dicho, todos los tiempos reales o imaginarios eran ahora mismo... [sic] En verano la higuera mecía todas sus ramas como si fuesen las velas de una carabela o de un barco pirata; desde su alto mástil, batido por el viento, descubrí islas y continentes, tierras que apenas pisadas se desvanecían. El mundo era ilimitado y, no obstante, siempre al alcance de la mano; el tiempo era una substancia maleable y un presente sin fisuras”.

⁸³El texto transcrito corresponde a un documento que encontré en la Fundación de Castillo-Puche.

Yo viví los mismos sueños de Octavio desde lo alto de nuestra higuera infantil, y para que se vea que no hubo influencias sino simple coincidencia en esto, os diré que mi Pascualico es de 1989 y el discurso de Octavio Paz es de 1990.

En los últimos años hice grandes esfuerzos para plantar y lograr higueras en un pequeña finca que poseo en la sierra madrileña, pero todos los cuidados, todo el mimo puesto fueron inútiles, lo cual me confirma que la infancia no vuelve, que los sueños infantiles no regresan, que la vida consiste en ir dejando a los lados del camino jirones de sueños, de vivencias, de ilusiones y de esperanzas. Pero el recuerdo es lo único que permanece; en él permanece el entorno de nuestras vivencias pasadas: la cal y las sombras, la cisterna y los jazmineros, la campanita de San Cayetano y las voces del “convocaor”. Pero todo ello no solamente pertenece a otra Yecla, sino también a otro yo, no al yo que soy ahora aunque lleve dentro todo eso. Porque no podemos ignorar que la literatura más que un retrato de las cosas es su vivencia, su memoria, su delirio, su caprichosa y lúdica composición, combinación inexpressable de realidad y fantasía, de experiencias y sueños.

En este apartado he analizado dos novelas de Castillo-Puche en comparación con otras tres, ¿también juveniles? podríamos preguntarnos. En todo caso, este planteamiento me lleva a detenerme en el concepto de Textos Ambivalentes, a establecer lazos con la Teoría de los Polisistemas, que trata de mostrar la disyuntiva de si realmente estos textos son para un público juvenil o bien se trata de novelas para adultos.

Así, hemos visto que en un principio *Epl* no era novela para jóvenes, sino para el público mayoritario. Castillo-Puche tiene claro que esta novela va dirigida a los jóvenes lectores cuando la publica en SM e introduce alguna nota a pie de página, ciertas explicaciones y un prólogo. Asimismo, *EpmP* posee un prólogo, aunque no de Castillo-Puche, sino de distintos estudiosos según la edición de que se trate, aunque la edición inicial sí cuenta con una dedicatoria en la que el autor aclara el motivo de la narración; por otro lado, en esta obra sí hay una intención primaria de destinar esta novela a los jóvenes.

No son nuevas en Castillo-Puche sus reflexiones en torno a la figura del niño, bien como protagonista de sus narraciones, por ejemplo Pepico de la *TL*, o bien del niño como figura lectora e, incluso, encontré en la Fundación homónima de Yecla seis breves cuentos que aúnan la figura del niño y la lectura que incorporo transcritos en el apéndice III (4). De esta forma, se puede considerar a Castillo-Puche bastante innovador en cuanto a las reflexiones sobre esta manera de escribir y también revelador de los estudios modernos que desde hace pocos años se vienen realizando alrededor de la literatura para niños, por ejemplo la obra de Zohar Shavit (1999: 147-183). En resumidas cuentas, estos estudios vienen a decir que el sistema de la literatura ellos a para niños tiene sobre sí mismo una pobre imagen e impone al texto constricciones diversas y muy rígidas, tales como la necesidad (muchas veces contradictoria) de apelar al mismo tiempo tanto a los niños como a los adultos, o la aceptación solo de los modelos bien conocidos ya existentes. La mayor parte de los escritores para niños tratan de superarlas gracias a dos soluciones extremas: rechazar a los adultos en su conjunto o apelar a ellos esencialmente utilizando a los niños más como excusa que como receptores, pero en un momento dado, un texto suele ofrecer una posición inequívoca en el sistema en el que ha entrado. Podemos describir esta posición como una oposición binaria: el texto es para adultos o para niños, es canónico o no canónico.

Hoy día se entiende que el sistema literario no es estático sino que es “un sistema múltiple, un sistema de varios sistemas que se entrecruzan y se solapan parcialmente al usar

diferentes posibilidades al mismo tiempo, aunque funcione como un todo estructurado cuyos miembros son independientes” (Even-Zohar, 1999: 223-231). Esta concepción no necesita suponer que un sistema es homogéneo, más bien que se compone de elementos y modelos heterogéneos e incluso contradictorios (Even-Zohar, 1999). Estamos hablando de un grupo de textos que pertenecen normalmente al sistema de la literatura para niños, aunque el hecho de que sean leídos por adultos es una condición *sine qua non* para su éxito. Pero estos textos, oficial y originalmente etiquetados como literatura para niños y con una posición dominante en el centro del sistema canónico para niños, muchas veces tienen que ser reescritos (abreviados o simplificados) para hacerse comprensibles y ser completamente entendidos por ellos.

Por lo tanto, el concepto de ambivalencia se aplica a aquellos textos que mantienen en la sincronía (de forma dinámica y no estática) una posición ambivalente en el polisistema literario. Estos textos pertenecen simultáneamente a más de un sistema y, en consecuencia, se leen de forma diferente (aunque al mismo tiempo) por parte de dos grupos de lectores al menos, que divergen en sus expectativas así como en sus normas y hábito de lectura. En consecuencia, su comprensión del mismo texto será muy diferente. Textos como *Alicia en el país de las maravillas*, *Viaje al fondo del Océano*, *El principito* y *El hobbit*. Con tal fin, podemos atender a las siguientes preguntas: ¿Qué es lo que consigue un escritor al producir un texto ambivalente? ¿Cuál es la estructura de un texto ambivalente y cómo funciona en cada sistema? ¿Cómo se entiende el texto de forma diferente por cada uno de los dos grupos de lectores diferentes (en este caso, niños y adultos) al mismo tiempo? En otras palabras, ¿de qué manera la estructura capacita al texto para dirigirse a dos audiencias diferentes?

Una vez que el texto ambivalente es admitido en el centro del sistema de la literatura infantil gracias a la aprobación de los adultos queda abierto el camino para que el nuevo modelo sea aceptado. En el momento de la publicación, sin embargo, el texto debe ser rechazado por uno u otro sistema a fin de ser aceptado por cada uno. Solo dirigiéndose tanto a los niños como a los adultos y aparentando que el texto es para niños, puede el escritor hacer posible la doble aceptación del texto. Los adultos están dispuestos a aceptarlo debido a su nivel de “sofisticación” (“sofisticado” para los niños, claro). Su “sello de aprobación”, por otro lado, abre aparentemente la vía hacia la aceptación del texto en el sistema de la literatura para niños (aunque ellos no comprendan el texto en su totalidad y no tengan por qué hacerlo, según los criterios adultos). Al tener dos grupos de lectores el escritor amplía su público lector y llega a aquellos que de otra manera no habrían podido leer el texto.

Lo que hace posible que el texto ambivalente apele a los dos grupos de lectores desde el punto de vista estructural es el hecho de que esté compuesto por al menos dos modelos diferentes de coexistencia. El primero es más convencional y se dirige al niño lector; el otro, por dirigirse al lector adulto, está menos establecido, es más sofisticado y algunas veces se basa en la distorsión y/o adaptación y renovación de un modelo más establecido. Esto se realiza de diversas maneras: mediante la parodia de algunos elementos, con la introducción de algunos nuevos dentro del modelo (algunas veces desde otro modelo establecido), modificando la motivación de elementos ya existentes; cambiando la función y la jerarquía de los elementos, o cambiando los principios de segmentación del texto.

El texto ambivalente es capaz de introducir en el sistema nuevos modelos (que pueden haber existido como tales tan solo en la periferia del sistema) y participa en el mecanismo de cambio de las normas literarias. Sin embargo, mientras el texto ambivalente desempeña una función muy importante en el proceso de cambio de normas en el centro del sistema canónico

para los niños, tan solo es “aceptado” por los adultos como un “buen libro para niños”. Es decir, el texto es aceptado por los adultos solo porque cumple las exigencias que requiere la literatura para niños. Lo que está claro es que se supone que los niños son capaces de comprenderlo de forma diferente y son educados con normas de comprensión diferentes; por esta razón se les proporcionan textos simplificados que se supone corresponden a sus habilidades. Este estado de cosas hace posible el siguiente fenómeno en el polisistema literario: la existencia de una obra que conserva un importante “estatus” en un sistema (el de los niños), pero que es leída simultáneamente, y muchas veces en primer lugar, por el público lector del otro sistema (el adulto).

Cada grupo lo comprenderá de forma diferente, pues cada uno está acostumbrado a normas distintas de comprensión. El escritor, que asume siempre la existencia de un cierto lector implícito a la hora de producir su obra, asume dos lectores implícitos diferentes en el caso del texto ambivalente. El primero está compuesto de adultos que pertenecen a la élite de los consumidores del sistema canónico para adultos en el cual (desde la época romántica) predomina la norma de la complejidad y la sofisticación. Estos consumidores exigen un alto grado de complejidad y pueden comprender un texto complicado en su totalidad. No se pretende nunca que el lector implícito asumido como tal, el niño, pueda entenderlo, pues la sociedad da por supuesta la incapacidad de este para hacerlo. Así, para este lector infantil que está acostumbrado a modelos reducidos y simplificados, se ofrecen modelos establecidos reconocidos.

Una indicación institucionalizada de la oposición entre lectores seleccionados (por sus preferencias hacia una versión más o menos sofisticada) se manifiesta en la existencia de versiones anotadas y abreviadas. La versión anotada no solo indica el alto nivel de la obra, sino un cierto grado de sofisticación que legitima las notas. De esta manera, contrariamente a las otras, que suponen un único lector implícito y una única (aunque flexible) comprensión ideal, el texto ambivalente tiene dos lectores implícitos: un pseudo-destinatario y otro destinatario real. No se pretende que el niño, el lector oficial, lo entienda todo, sino que se convierte más bien en una excusa para el texto que en su genuino destinatario.

Por ejemplo, la novela *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* tiene varias versiones diferentes, al igual que la castillopuchiana *Epl*. En primer lugar, las tres versiones de Carroll difieren una de otra en la posición concedida a cada una por el escritor; solo una de ellas estaba pensada para ser un texto ambivalente, mientras que las otras dos conservan un “estatus” univalente. Cuando Carroll publicó *Alicia* decidió modificar la primera versión, probablemente porque la encontró demasiado sofisticada para ser aceptada por el sistema de la literatura infantil, aunque no lo suficiente para los adultos. Por eso la mayoría de los rasgos característicos del texto ambivalente ya aparecían en la primera versión. Pero existe una diferencia esencial entre la primera y la segunda versión: varios rasgos que están tan solo insinuados en un principio se convirtieron en rasgos dominantes en la segunda. Así, la diferencia entre las dos versiones radica no solo en la presencia o ausencia de ciertos elementos, sino en su organización y, en consecuencia, en su jerarquía dentro del texto. Cuando trabajaba la segunda versión Carroll tenía claro hacia dónde iba; quería ampliar aquellos elementos que podemos caracterizar como los que confieren al texto su naturaleza ambivalente. Por otro lado, cuando escribió la siguiente versión, *El cuarto de Alicia*, Carroll eliminó y borró todos aquellos elementos que había construido para la segunda versión. En esta tercera versión Carroll trató de sacar el texto de su posición ambivalente y lo transformó de forma deliberada a fin de apelar exclusivamente a los niños, convirtiéndolo así en un texto univalente.

En el caso de *Epl*, el medio de su publicación varió el destinatario, así como las características estructurales al incluir aclaraciones y un prólogo del propio autor; y, curiosamente, en la edición de 2010, la obra puede variar su destinatario al ser ahora anotada por Martín Martí e ir dirigida a un público mayoritario en el que también se incluye al adulto. En el caso de *EpmP*, Castillo-Puche siempre tuvo presente al destinatario joven, y concretamente de Yecla, como aclara en la dedicatoria de 1989; ahora bien, su tema también podemos entenderlo como bastante trascendental y como novela de autoformación del adulto que vuelve los ojos hacia atrás en busca de su propio autoconocimiento. Son, por lo tanto, novelas ambivalentes.

3.3.- CAPÍTULO TERCERO.

Novelas “no Hécula”, un viaje hacia el yo renacido.

3.3.1.- Introducción.

El espacio narrativo de estas novelas no posee el matiz “mítico” que tenía en el anterior grupo. Ahora estamos ante un espacio físico que no condiciona ni a la trama narrativa ni a los personajes. En este grupo de novelas, los espacios ofrecen una geografía básica reconocible. Poseen la condición indispensable de elemento dentro de la sintaxis narrativa. A veces contribuyen al ritmo narrativo, a veces tienen valor histórico.

Todos estos espacios (Madrid, Santander, Roma, Nueva York, Idaho, Murcia...) no menoscaban la cualidad del todo mítico de la obra castillopuchean. Se trata de lugares urbanos, en la mayoría de las narraciones, alejados de la rural y mítica Hécula. Por otro lado, también se da en este grupo la combinación de novelas de espacios totalmente abiertos (*P40, Ob...*) y, en contraposición, otras donde es interior y cerrado (*Com, Lmp...*); o bien, novelas en las que la guerra civil española no está tan presente, si acaso aludida; otras veces hay referencias a esa zona rural con parámetros descriptivos similares a los de Hécula.

Estos nuevos espacios que se presentan tienen que ver con la edad adulta de los protagonistas. Se trata de una edad racional, experimentada y, en definitiva, madura. Los personajes no entablan una lucha con sus mismos traumas o “minotauros”, sino que descenderán a sus abismos, a sus subconscientes o propios infiernos para morir y, de esta forma, renacer a un nuevo yo. Aunque en algunas de estas obras los protagonistas no hayan logrado exorcizar sus propios demonios y todavía en algunos casos persista o no haya concluido ese viaje existencial por Hécula, estamos ante un tipo de narrativa donde el espacio pasa a segundo plano y son los personajes los que se sitúan en el plano principal.

Este segundo grupo de novelas persigue el autorreconocimiento de la propia esencialidad de los protagonistas. Hay en ellas una búsqueda de sí mismos, como individuos y como humanidad que ahora se proyecta en ideales abstractos como la política, el arte o incluso oficios más prácticos como pastor o agente-detective.

Ahora, las novelas castillopucheanas enlazarán con disciplinas como el periodismo, el arte y el guion cinematográfico. En el apéndice III aporto una entrevista que le realizan a Castillo-Puche en 1974 (5), en vísperas de publicar *Ja*, en la que reflexiona sobre si las novelas de la trilogía “El cingulo” son novelas psicológicas, documentos sociológicos, novelas experimentales narrativamente o bien, como dice el propio Castillo-Puche en dicha entrevista, “son una cala hacia lo íntimo tremendamente impresionista”. Habla también de una tercera obra, *Opus perfectum*, que no ha llegado a publicarse, así como de las dificultades de la publicación de *Ja*, puesto que se le aconsejó que cambiara de título por parecer que hacía un canto al anarquismo. Igualmente responde a preguntas como el maridaje del periodismo y la literatura y su necesidad constante de viajar o, incluso, su afición a hacer trabajos comparativos cuando era profesor en la Universidad.

Este segundo grupo de novelas, por tanto, pertenece a la obra total de Castillo-Puche aunque presente una serie de rasgos diferentes, temáticos, estructurales y formales o bien de elementos configuradores como es la omnipresencia o no de Hécula. Pero Castillo-Puche

siempre vendrá a plantear sus mismos fantasmas o traumas y, aunque Hécuba no lo abarque todo, sí se sentirá su presencia por otras vías. En una entrevista realizada en 1986, con motivo de la publicación de *Lmp*, comprobamos que Castillo-Puche ha cavado otro túnel para penetrar en su propia realidad por medio del lenguaje.

ENTREVISTA A JOSÉ LUIS CASTILLO-PUCHE HECHA POR JUAN CANTAVELLA, SOBRE *LOS MURCIÉLAGOS NO SON PÁJAROS*. Algo más ampliada se publicó en *Ya*, miércoles 22 de octubre de 1986. También publicada en *La Verdad*, domingo 26 de octubre de 1986: “No soy novelista de anécdotas ni peripecias aisladas; en cada obra trato de exponer en profundidad la concepción que tengo del mundo”:

-¿Cambias en esta novela tus temas habituales: la guerra, el seminario, tu pueblo, Yecla...?

-Por completo. Aquí no creo que hay nada de mis temas anteriores, aunque creo que sigue habiendo un mundo mío, una especial manera de ver el mundo y sobre todo está mi estilo, que creo que es inconfundible. Esperpento, caricatura, alegoría... En fin, mi manera de hacer novela, aunque los temas cambien. Por otra parte, cuando uno se mete en una trilogía, es como si uno se embarca y se deja llevar por los vientos que soplan y que le conducen a uno a escollos, borrascas o quién sabe si a buen puerto. Uno se pone a escribir, sueña, crea, recrea, manipula, vuelve siempre a antiguas obsesiones, por supuesto, pero en órbitas o situaciones y personajes muy distintos.

-¿Hay temas que regresan siempre en tu obra?

-Eso, por supuesto. Mejor dicho, regreso yo a ellos aunque de forma diferente. Yo no soy un novelista de anécdotas ni de peripecias aisladas, sino que para mí una novela o una trilogía nuevas son un modo diverso de planteármelo todo, desde el tema hasta la forma, pero acaso esté diciendo siempre casi las mismas cosas a través de personajes y ambientes distintos. Esto quiere decir que en cada novela trato, diríamos, de exponer con mayor amplitud y profundidad, si puedo, la concepción que tengo del mundo.

-Que parece bastante pesimista.

-No creo que se pueda ser muy optimista si se profundiza un poco en la realidad de las cosas. Lo optimista es siempre superficial, y yo pretendo calar un poco más hondo, donde se cuece el misterio del hombre.

-¿Hay algo autobiográfico?

-Esa es la eterna pregunta, porque acaso no se comprenda bien el hecho literario de que sobre una realidad vivida el novelista monte otra realidad muy distinta, hecha no solo de vivencias y recuerdos, sino también de reflexiones, de ideas, de sueños, de miedos, qué sé yo todo lo que entra en una novela, además de la propia vida. Pero quizás en esta novela hay menos de autobiografía que en otras mías. Este personaje no tiene nada que ver conmigo ni con mi vida ni con mis ideas.

-¿Quién es y cómo es tu protagonista?

-Mi protagonista es un pintor o más bien dibujante y humorista que está rozando la locura, o al menos él teme estar rozándola. Es un ser un tanto patológico, desde luego, pero lo más grave en él es su propia autosugestión.

-¿Es un homosexual?

-No es un homosexual declarado, pero sí larvado. Un ser con una inclinación hacia esas orillas, lo cual le produce unas obsesiones entre la atracción y la repulsión. Pero su fallo principal consiste en un doloroso complejo de culpa, en el cual tiene mucho que ver su fallido matrimonio y su comportamiento con la mujer.

-¿Qué piensas tú del mundo gay?

-Pienso que son seres humanos que a veces tratan de superar la tara y otras veces se entregan libremente a ella. Pero indudablemente en todo homosexual hay una tragedia y así es como hay que verlo, y yo quiero tener para estos seres una gran comprensión. Claro que como personajes

de novela son personajes patéticos. Verlos de otro modo yo creo que hasta es inhumano, por cuanto es quedarse en la superficie, sin intentar siquiera comprender.

-¿Por qué los murciélagos?

-Para ningún crítico es un secreto que yo he escrito a menudo desde el símbolo y la alegoría, y los murciélagos son el símbolo de lo putrefacto, de lo inmundo, la putrefactio [sic] de los alquimistas. Esta trilogía tiene el título “Bestias, hombre, ángeles”, y esta primera parte por lo tanto corresponde a lo que puede haber en el hombre de bestia, de inmundo e inconfesable, y tenía que acudir a un símbolo adecuado.

-Todos dicen que eres existencialista.

-Será que el ser humano, cuando piensa en su origen y en su destino, es existencialista, sobre todo si la esencia de la vida está motivada por el miedo a la nada, esto es, por la obsesión de la muerte.

-Pero tú eres religioso.

-Sí, esa es una originalidad que no he podido quitarme de encima; no creo que mi destino sea flotar como las algas en la corriente. En algún sitio concluirá esa corriente.

-¿Y tú entiendes tanto de pintura como para meterte a crear un personaje así, es decir, para meterte en el secreto de ese arte?

-Mis mejores amigos son pintores y escultores, y los admiro tanto como a mis maestros en novela.

-¿Y cuál es tu próxima salida?

-Una vez que te metes en una trilogía, lo inevitable es seguir y seguir. Estoy concluyendo la tercera parte, aunque a falta de corregir la segunda. Pero estoy verdaderamente obsesionado con esta trilogía. Creo que la segunda parte es un verdadero hallazgo narrativo. Entrás, casi sin pensarlo, en un mundo mágico donde la emoción se funde con lo parabólico, y los personajes y los acontecimientos se te van imponiendo de modo que no puedes parar. Si puedo mantener el ritmo de este relato y la fuerza de la expresión, creo que habrá valido la pena.

Vemos, pues, que Castillo-Puche siempre ha perseguido “cambios” en su narrativa o en su manera de escribir, aunque el fondo persista porque persiste su particular manera de ver el mundo y, por ello, continuamente regresará a sus temas de siempre, con la intención de calar en la “esencia del hombre”. Por ejemplo, se sirve de un pintor (dibujante), en el caso de *Lmp*, homosexual inconsciente, con bastante sentimiento de culpa. Para ello se apoya en el símbolo del “murciélago”, para representar una realidad putrefacta e inmunda. En la primera parte de esta tesis he dedicado un capítulo a desentrañar la carga simbólica del conjunto narrativo de Castillo-Puche. Como hemos leído en la entrevista de arriba, el propio Castillo-Puche atestigua que él escribe desde el símbolo, culminación en la última trilogía del escritor yeclano, pero paradójicamente encontramos que su última novela presenta ciertas concomitancias con uno de sus maestros iniciales, con Baroja y su obra *Cp*. Se trata de unos protagonistas que buscan una auténtica transformación, que deambulan por el ocaso y están dispuestos a no dejarse llevar por la abulia. Para ello, tratan de vencer esta astenia y todos, en mayor o menor medida, inician sus viajes metafóricos hacia dentro, hacia sus subconscientes; viajes de bajada hacia un “Hades” para que el propio conocimiento de cada uno de ellos les aporte la transformación esperada y su conocimiento pleno, su esencia como individuos, y puedan, así, revertir en la misma humanidad.

Por ello, este grupo de novelas viene configurado o diseñado bajo los esquemas míticos que tienen que ver con bajadas al Hades o al Infierno. A este grupo se pueden trasvasar elementos tanto paganos, de la cultura o mitología griega, como elementos puramente del ideario cristiano. Así pues, si hacemos una lectura interior veremos que el descenso a los propios inframundos es necesario para el desarrollo del principio consciente. Conocer esos

miedos o traumas que habitan en el subconsciente de todo individuo para así renacer transformado y ser consciente del conocimiento del mundo, ¿y de Dios?, ¿y de la felicidad? Por lo tanto, es la estructura del mito “BAJADA AL HADES-RECONOCIMIENTO-SUBIDA” el que sustenta la arquitectura de estas novelas.

Desde el punto de vista del simbolismo interior, el mundo subterráneo existe dentro de nuestra propia psiquis. En este sentido, está aquí y ahora dentro de cada uno. Muchos héroes griegos lo visitaron estando aún en vida; era preciso tener una gran habilidad y capacidades para entrar vivo en el Hades y salir de él. En todos los casos, la mitología se está refiriendo a la catábasis, es decir, al descenso psíquico a nuestro mundo subterráneo, que lo constituyen todos los niveles del inconsciente.

En este sentido, el Hades no es un lugar, sino un estado. Podemos hablar del Hades como dimensión diferente y contraria al mundo visible, y ello también es aplicable a nivel psicológico e interno del hombre.

Según la etimología de la palabra “Hades”, esta proviene de la partícula “a” que en griego denota privación y del término “ides”, en el sentido de lo que se muestra, lo visible. Hades sería lo que no se ve, lo que no aparece en el mundo visible. La mitología nos remarca esta característica de ocultación o invisibilidad diciéndonos que uno de los atributos del dios Hades es un casco que lo hace invisible. Si Hades está presente en lo invisible, solo puede presentirlo o captarlo aquello que en nosotros es invisible.

El Hades es el “mundo del más allá”, no solo de la muerte, sino también de las formas, de lo visible, del mundo de los cinco sentidos físicos y de las tres/cuatro dimensiones. Es el “inframundo”, es decir, lo que está por debajo, no en la superficie. Es un estado de profundidad. Esto también hay que verlo a nivel psicológico, porque el Hades está vinculado con el mundo psíquico y con los procesos del alma.

Es una dimensión a la cual hay que descender, y así nos lo muestra la mitología. Muchos son los héroes e incluso dioses que descienden al mundo subterráneo por diferentes causas: Orfeo, Dionisos, Hércules, Ulises, Eneas...

Cuando se anhela un tipo de desarrollo superior, el alma conciencia tiene que “bajar”, “descender” al propio Hades, al inframundo psíquico, a los niveles inconscientes en busca de una mayor conciencia, porque lo que se ve encubre lo que no se ve y allí tiene su causa. Esta es la base de los ritos místicos o misterios que incorporaban la experiencia de la muerte como iniciación. El aspirante a iniciado tenía que vivir en la vida la experiencia de la muerte, y esa experiencia era un descenso a sus propios mundos internos, a su propio Hades. El descenso psíquico al Hades es una transición desde el mundo material a lo psíquico, a lo invisible donde moran las causas de lo visible. Es descubrir y hacer conciencia de las verdaderas causas y móviles de nuestra existencia.

El Hades, por lo tanto, es el nivel ligado a lo inconsciente, en contraposición con lo consciente-diurno. Allí tiene su palacio el Sueño, que en la mitología griega es hermano de la Muerte, porque ambos nos conectan con el mundo invisible, con otras dimensiones. Pero podemos ir más allá en la configuración mítica de las novelas que nos ocupan y advertir que esta bajada al Hades, a la psiquis humana, también es un tránsito, casi espiritual, que entabla relaciones con la mística y sus tres vías: la purgativa, el esfuerzo que el alma hace para despojarse de los elementos materiales y quedar vacía para volver a llenarse; la iluminativa,

cuando el alma se llena de luz, de conocimiento del ser divino, o en nuestras novelas, del propio ser ¿divino también? Y la unitiva es la comunión con este ser divino. En la narrativa castillopucheana sería la comunión con el propio autoconocimiento, ¿teñido de divinidad? En definitiva, en la religión cristiana fue Cristo quien descendió a los infiernos para renacer y no es sino una metáfora vital que persiguen estos protagonistas castillopucheanos, auténticos “Cristos” o auténticos “Odiseos” en cada uno de sus viajes.

Este planteamiento lo lleva a cabo Mónica Zúñiga (2010: 225-252) cuando aborda dicho tema desde dos relatos, el de Pedro 3:18 (judío) y el del “Evangelio de Nicodemo” (influido por ideas greco-latinas) de los *Evangelios apócrifos* (2006). Se trata de un tema común abordado desde diferentes artes, entre ellas las plásticas y sobre todo desde el pintor Giotto (“El juicio universal”, 1305). Curiosamente este pintor es un referente en la última novela de Castillo-Puche. El tema del infierno tiene infinitas relecturas, entre ellas cualquier situación presente digna de ser denunciada. La autora trata el “descenso” sustentándose en las ideas aportadas por Moltmann, que señala que el tema del descenso se liga con el hecho de que “la muerte está en medio de la vida. El tormento de esta muerte, que está en medio de la vida, es el infierno: vivir y no poder vivir, amar y no poder amar, ayudar y no poder ayudar” (1974:111).

Dentro de la apuesta que estoy llevando a cabo en esta tesis, cabe preguntarse si los héroes o protagonistas castillopucheanos bajan a sus propios infiernos para salvarse ellos mismos por medio del autoconocimiento o se salva una colectividad que se lee a sí misma en las narraciones de las que ellos forman parte. Efectivamente, en la lectura metafórica del “descenso de Cristo” subyace no la salvación del héroe, sino la de una colectividad. Se trata de una metáfora de toda la humanidad. Por otro lado, ya en los mitos primigenios se establece la espacialidad aplicada al infierno que no deja de ser un espacio artístico en la narrativa castillopucheana. Esta espacialidad es el arriba y el abajo, dicotomía antigua, rica en significados y muy homogénea durante siglos, como recoge Minois (2005). Implica, el infierno, por lo tanto, el espacio de los muertos o la ausencia de la vida e implica también una degradación, un estado al cual se desciende, en un movimiento que va desde arriba hacia abajo, y nunca al revés. Este fatalismo, aunado al tema de la muerte, lo convierte en sinónimo de desesperanza, oscuridad e in-humanidad. Bajar al infierno es caer de un estado privilegiado a uno degradado, inferior. Por ello, no extrañan las metáforas surgidas usando este modelo (descender a la interioridad, a conocerse a uno mismo, descender para luego ascender éticamente, etc.) o hasta las mezclas en las que el infierno ya no solo implica a los muertos (abajo) sino también a los vivos (o lo alto) y toda su decadencia y fragilidad. Retomando el mismo ejemplo de Mónica Zúñiga (2010): “Es el caso del verso de la canción *Burn it blue* de Caetano Veloso y Lila Downs de la película “Frida” en el que se dice: «el infierno es este cielo»” (237); en algunas novelas de este grupo castillopucheano viene reflejado en aspectos políticos, en la ruindad de algunos representantes cristianos, en el aspecto social de la sociedad norteamericana o de la misma sociedad española y en las actuaciones miserables del individuo.

Las artes pictóricas han representado el infierno con forma de embudo y subdividido en nueve círculos, como se recoge en el cuadro de Sandro Botticelli “El embudo del Infierno”, y en el frontispicio de la *Divina Comedia* de Dante. En cambio, en el Antiguo Testamento no se concede mucho espacio a la descripción del más allá. Los judíos pensaban que todas las almas de los difuntos, sin distinción alguna entre méritos y culpas, moraban en un lugar llamado Sheol, el Reino de las Sombras. *El libro de Enoc*, la fuente iconográfica principal del Infierno cristiano, introduce en este abismo tenebroso también a Satanás y a los ángeles rebeldes. La tradición más extendida divide el Infierno en nueve círculos, opuestos a los nueve coros

angelicales del Paraíso y correspondientes, según la doctrina de la ley del Talió, a las culpas cometidas en la tierra. Como motivo iconográfico se extendió en Occidente a partir de los siglos IX-X, mediante las detalladas ilustraciones miniadas del Apocalipsis de San Juan. La principal fuente literaria del Infierno cristiano sigue siendo, en cualquier caso, la *Divina Comedia*, influida por las descripciones clásicas (Homero, Platón, Virgilio, Ovidio) del Reino de los Muertos, de los Evangelios apócrifos y de los exégetas árabes y escolásticos. En el fondo del abismo infernal mora Satanás, o Lucifer tricéfalo, representado en actitud de devorar a los condenados, según recoge Battistini (2005).

Por otro lado, la conciencia clara de la escritura como medio de liberación y salvación forma parte de ese relato apócrifo que no es nuevo en la narrativa castillopucheana y continuará en las novelas de este grupo. Dicho presupuesto lo analiza Iuri Lotman (1996) para indicar que la narración servirá de parámetro para luego delimitar el tema del *descensus* como parte de un relato mayor, desde luego más complejo. Además, surgen los temas del arquetipo y los símbolos mostrados en los relatos de la bajada al infierno de Odiseo y de Cristo (la sangre, la luz, la medianoche, etc.), todo lo cual supone un ejercicio de aproximación al sentido del texto. Por ejemplo, en el Canto XI de *La Odisea* (Homero, 1998: 109), cuando se relata el famoso pasaje en el que Ulises visita el Hades para preguntar cómo regresar a Ítaca, se dice que el Hades está ubicado en “los confines del Océano de profunda corriente” además, “está rodeado de nieblas y escasez de luz”. Y en el “Evangelio de Nicodemo”: “A la hora de medianoche amaneció en aquellas oscuridades algo así como la luz del sol y con su brillo fuimos todos iluminados y pudimos vernos unos a otros” (2006: 129). La llegada de Cristo implica luz y felicidad.

Pero la medianoche es un tiempo sumamente emblemático: es la hora de la aparición y del límite entre las tinieblas y la gloria del que venció a la muerte. La medianoche, nos recuerdan Chevalier y Gheerbrant (1999: 703), representa “el nudo confuso de la ocultación, del conformismo, de la literalidad y el punto a partir del cual comienza la ascensión de la revelación solar.” Justamente, la estructura mítica que aplico al análisis de estas novelas castillopucheanas viene representando también una réplica al descenso a Ultratumba con el peregrinaje nocturno del sol a través de las extensiones infernales y está estrechamente relacionado con el simbolismo vivificador del astro, que se regenera diariamente derrotando a la muerte (las tinieblas nocturnas). El viaje representa además el retorno a los orígenes, el *regressus ad uterum* de la Madre Tierra.

En este sentido, el concepto mismo de infierno está en relación con el de “caverna” y tiene que ver no solo con la regeneración sino también con la remembranza; por lo tanto, está relacionado con el mito de la silla de Mnemosine y el antro-vaticinador de Trofonio, cuya presencia tiene que ver con el acto de relatar, con contar algo, con la evocación, con la memoria, con el contar después del descenso. Toda memoria es selectiva y por ello comporta un mensaje de esperanza e ilusión, en el que no se evidencian señales negativas, como iremos apreciando en el transcurso del análisis de las novelas de Castillo-Puche. Igualmente, hay un sacrificio que pagar para acceder al infierno, y ese sacrificio se refleja simbólicamente en la sangre, por la que se degüellan reses o muere Cristo. A partir de la sangre, del sacrificio, se accede a la palabra y al conocimiento que les dará la clave para el retorno, para el ascenso.

Por lo tanto, el conjunto de las novelas que analizaré, e igualmente también las del grupo anterior, se hallan englobadas bajo el concepto o símbolo más general de VIAJE, del latín *viaticu(m)*, “relativo a la vía”. Se trata de la búsqueda de un camino, cuyo símbolo deriva de los antiguos ritos iniciáticos ligados al culto de los héroes solares (Gilgamesh, Orfeo, Hércules,

Cristo), en los que se celebra la victoria de la vida sobre la muerte. A veces es un viaje físico, y otras, un viaje interior; en todo caso, el viaje del alma o de la consciencia que expresa la búsqueda de la felicidad, de la verdad y de la inmortalidad. Este viaje, que iniciará cada uno de los protagonistas castillopucheanos, expresa la tensión en la búsqueda, en el descubrimiento y en el cambio. Representa la dimensión del descubrimiento y de la iniciación, presentándose como un itinerario fantástico de regiones inexploradas.

Son las regiones interiores por las que el alma o la conciencia aspiran al conocimiento de sí mismo, preludio indispensable para el conocimiento del mundo y de Dios (de la felicidad). La búsqueda de la Tierra Prometida, del Paraíso Perdido y la peregrinación a Tierra Santa figuran entre las imágenes literarias, religiosas y psicológicas más representativas de este motivo simbólico. En el grupo de “novelas Hércula”, cada uno de los protagonistas era un “Teseo” que iniciaba su propio viaje, interior y exterior, sí, pero con el objetivo de vencer al “minotauro” que simbolizaba cada uno de sus traumas, miedos o impulsos inconscientes que rozaban con instintos bestiales y a los que había que imponer la razón que ayuda a la clarividencia y devuelve a la sociedad ese conocimiento que contribuye a su regeneración. Sin embargo, ahora, en el grupo de “novelas no Hércula”, los protagonistas vuelven a iniciar ese viaje a sus profundidades, a sus infiernos, pero con intención de llegar al ocaso y retornar a la humanidad repletos de conocimientos de sí mismos y de ¿Dios?: morir para vivir. Por lo tanto, la tarea de cada uno de estos héroes castillopucheanos es el descenso a su propio Hades.

En definitiva, todas estas novelas de Castillo-Puche no son sino una reformulación del antiguo relato *Gilgamesh*, que concluye en forma de espiral abierta cuando el héroe se ha transformado una vez que ha completado la fase final del viaje, cuando entrega nueva vida a su comunidad, cuando regresa a ella con los dones que ha descubierto durante su aventura.

3.3.2.- Descifrando claves: *Misión a Estambul*, *Escuela de detectives* y *Sin camino*.

ME y *Sc* las he situado en el mismo grupo con el propósito de analizarlas desde el mismo prisma. Las considero germinales del resto de la producción narrativa castillopucheana, del producto total. Quizás porque fueron escritas casi a la par, representan los inicios novelescos de Castillo-Puche y, por ende, tanto él como estos protagonistas se hallan sumergidos en un universo que no entienden. Actúan, por tanto, como auténticos detectives descifrando pruebas que se van encontrando con el propósito de encontrar el camino narrativo de sus vidas.

A pesar de que *ME* ha sido catalogada como una de las primeras novelas policíacas españolas y *Sc* ha pasado por diferentes clasificaciones, desde católica a existencial, podría pensarse a primera vista que son dos novelas totalmente dispares para llevar a cabo un análisis de ellas con los mismos parámetros o percibir en ellas atisbos de similitudes. En estas narraciones nos encontramos con dos protagonistas, uno débilmente nominado, Castillo, lo cual delata su carácter. El otro, Enrique, aunque es nombrado con frecuencia, muestra un fuerte dualismo interior a la hora de actuar que lo asemeja a Castillo, porque ambos actúan a ciegas, no saben por qué hacen lo que les han encomendado. Esta falta de certeza aporta a la trama una tensión agónica en forma de suspense.

El espacio narrativo en estas dos novelas es diferente en cada una de ellas, pero les aporta a sus protagonistas unas claves muy interesantes para el propio conocimiento de estos jóvenes-adultos que están en pleno proceso de madurez. Son protagonistas adultos, con

experiencias previas que los han conformado, pero ahora cada uno de ellos inicia su propia bajada al infierno, que está enclavado tanto en sus interiores como en el mundo exterior. En estas novelas, los protagonistas se sienten empujados a iniciar un viaje por instancias superiores, el jefe en un caso y el sistema matriarcal en otro. Se trata de novelas en las que el mundo femenino va carcomiendo los pilares de estas personalidades hasta que consiguen desasirse de un cierto complejo de Edipo y asomarse a la realidad, siempre con esperanza y, ya posicionados en el plano de la subjetividad, para apreciar que ellos forman parte también de un Todo.

En proceso de madurez se encuentra también el protagonista de *ED*. Se trata de una novela que comparte rasgos con la juvenil y policiaca. Por ello he decidido incluirla en este grupo, por la cercanía con las novelas juveniles analizadas en el último apartado del capítulo anterior y por la continuidad que le aporta a *ME*, en cuanto novela policiaca.

3.3.2.1.- *Misión a Estambul* (1954) / Torrente Ballester, *Quizá nos lleve el viento al infinito*.

Esta breve novela se publicó por primera vez en “La novela del sábado”, n.º 85, año II, ediciones Cid. Se trata de una colección que estuvo en activo dos años (1953-1955), preocupada por acercar los grandes escritores al público mayoritario. Estos ejemplares se podían comprar en los quioscos a un precio razonable para conocer tanto a escritores españoles de la talla de Delibes, Carmen Laforet o Dolores Medio o bien autores extranjeros como Dostoyevski, Conan Doyle... *ME* viene catalogada en esta colección como “novela corta”, cuando ya Castillo-Puche había publicado *Cmh*.

Dos nuevas ediciones surgirán más tarde, siempre manteniendo el mismo texto sin variantes. Únicamente en la publicación de “La novela del sábado” el texto aparece dedicado a Luis Ponce de León, director de la revista *Ateneo*, de cariz católico. En esta revista, con el subtítulo “Las ideas, el arte y las letras”, Castillo-Puche participaba como redactor en 1954; concretamente, en octubre de este año (n.º 67) publicó un artículo de arte: “La XV exposición manchega de artes plásticas. El secreto artístico de La Mancha” (30). Esta revista aparece ilustrada con los dibujos de Mingote, Francisco Velasco y Pascual Palacios. No olvidemos que a Castillo-Puche se le ha clasificado como escritor católico, sobre todo en los años más duros de la dictadura franquista, como se explica en el apéndice I, “El sentir vital de un hombre”.

Esta novela corta vuelve a aparecer en la recopilación *De dentro de la piel* (1972: 109-230). De ella habla Castillo-Puche en el prólogo de esta antología de la siguiente manera:

Está entre las cosas más intrascendentes que he escrito, mezcla extraña de impresiones e imaginaciones sobre aquel viaje que hice a Estambul cuando fuimos unos cuantos a recoger a los repatriados de la División Azul que los rusos nos habrían de dejar en libertad en el puerto de Odesa (...). Hay en toda esta novela un aire de misterio que me produjo la misma ciudad de Estambul. Aunque la trama es inventada, hay sin embargo algo de real en la impresión –más bien intuición– que rodeó la operación toda de rescate de aquellos hombres (...). El ambiente y clima de aquel viaje produjeron en mí la necesidad de dar al relato ese suspense de tipo cinematográfico, con algo de espionaje mezclado con mariconería y tráfico clandestino (17-18).

Más tarde, en 1982, se publica en edición de Emiliano Escolar, con un prólogo de Milagros Arnosi, del que comentaré unos extractos. Este prólogo lo adjunto en el apéndice III (6). Lo utilizaré como guía del análisis de la novela, puntualizando lo que me resulte más relevante, ampliando o restringiendo la información desde mi punto de vista. Apuesto por este

método de análisis en esta novela, ya que es a partir de la década de los 80 cuando se la empieza a tener en consideración debido al resurgimiento de la novela negra o policiaca. Es cierto que algunos críticos apostaron por clasificarla como novela periodística ya que es innegable que Castillo-Puche se forjó en este campo y dicha habilidad la desperdiga por toda su producción. Ahora bien, yo opino que *P40* y *Ob* se han construido más firmemente sobre estas técnicas que el resto de sus novelas, que innegablemente tienen trazos del periodismo. De la misma manera lo considera González-Grano de Oro (1983: 46) al referirse a la forma lingüística del comienzo de la novela:

La sencilla trama de esta novelita de circunstancias, sin profundidades, toda ella superficie, en la que el protagonista-narrador de la peripecia se mueve en ambiente desconocido y entre ciertos tipos que el autor no intenta apenas retratar ni captar, no parece necesitar otro tipo de prosa. (...) Solo, ante la sensación de soledad y desamparo en la abigarrada capital turca, ante el exotismo del paisaje urbano, se intercala alguna observación, alguna solución metafórica.

Quizás el estudio del léxico empleado por Castillo-Puche lleva a González-Grano de Oro a quedarse en la superficie del relato. Es cierto que es una novelita, por su extensión, pero no en su diseño, pues ya se viene articulando la base de una producción total literaria donde lo que prima es el autoconocimiento. No importa que estemos ante la figura de un agente, en todo caso agente que más que resolver un caso o ser utilizado para ello es un trasunto de todo ser humano que se mueve a ciegas por una realidad superficial, que necesita ser forzado a iniciar su propio camino hacia un infierno del que saldrá renacido, que provocará en él una transformación, apenas perceptible por él pero sí por los demás, por la humanidad; todo ello a costa de sufrir una tensión y un suspense agónico que aparecerá sucesivamente en cada una de las novelas posteriores de Castillo-Puche.

Esta novela, más que una obra distinta, es aquella en la que Castillo-Puche descifra las claves que le servirán para sustentar el resto de su producción narrativa. *ME* está totalmente desligada de Hécuba y de la guerra civil. Sin embargo, ya empiezan a emerger ganadores y perdedores, como podemos comprobar en la alusión a la guerra civil (las citas que utilizaré las he sacado de la edición “La novela del sábado”):

- Desde el año treinta y nueve. Yo fui de los españoles que perdieron la guerra.
- ¿Ve? Esa es una frase poco afortunada. Se lo digo como lo siento. En España, o todos perdimos la guerra o todos ganamos la guerra. ¿Ha estado ahora en España?
- ¿Tengo yo cara de venir de España?
- ¿La tengo yo?
- Usted sí. Se le nota a la legua.
- ¿En qué?
- En que todos los españoles que salen fuera, aunque sea para vender zanahorias, llevan el miedo en la cara.
- ¡Ja, ja! Me reí con ganas, lo cual le aturdió un poco.
- Sí, lo que le digo. Los españoles de ahora que salen fuera parece que vayan temiéndose algo, que les riñan o que les peguen. Todos llevan un gran susto encima.
- ¿De veras que mi cara demuestra miedo o algo parecido?
- No, su cara demuestra más bien indecisión (24).

Y aludida, de manera indirecta, aparece Hécuba: “de tarde en tarde surge una pasión violenta que destruye la paz y no para hasta derramar la sangre. Sin embargo, estos dolores nacen de la sinceridad con que unos tratan de imponerse a los otros” (24).

Encontramos también alusión a los pueblos de Murcia: “Vaya usted a los pueblos de Murcia, vaya concretamente al mío, y se quedará pasmado” (26). Además, Castillo-Puche con esta novela nos hace continuos guiños a los lectores con la elección de los nombres de los personajes, como hemos analizado en el capítulo 2.º de la parte I de esta tesis. Igualmente hay un juego intertextual con otras novelas; por ejemplo, el periodismo se cuela en la narración pero como pretexto y sobre todo como elemento que anticipa la acción: “–Pero lea, lea. No me había dado cuenta del titular que acompañaba a la foto. Era un titular que para mí no podía resultar más inaudito. Decía: «*Extranjero muerto en circunstancias misteriosas*». La simple noticia periodística aclaraba bien poco” (67). Este recurso será ampliado con más medios de comunicación en su última novela, *Rrr*, donde la trama está también supeditada al suspense de la resolución de un conflicto, de un asesinato.

En definitiva, el agente-protagonista, que se califica de espía, cuando hace escala en Roma queda prendado de dos mujeres: en primer lugar de Livia, joven pelirroja americana establecida en Roma que forma parte del grupo de bohemios artistas de su amigo Carpe y a la que intenta besar dejándose llevar por instintos carnales (16); y, en segundo lugar de Sara, el eslabón último de su misión, que él nunca creyó que formara parte de su misma misión y que dada su belleza (rubia) sería incapaz de desempeñar algún oficio. Parece como si Castillo-Puche fuera un nuevo Cervantes e intentara parodiar las novelas en las que James Bond (también conocido como 007) es el protagonista. Este es el personaje ficticio creado por el novelista inglés Ian Fleming en 1952, año en que fue publicada su primera novela, *Casino Royale*, en donde el autor se refiere a James Bond como un agente secreto y en la que protagoniza sus propias aventuras, las cuales poseen un aspecto en común: su trabajo como espía internacional y las aventuras que se desarrollan con cada misión. Su profesión le otorga la denominación de agente encubierto, afiliado al Servicio secreto de inteligencia británico, conocido actualmente como MI6. La caracterización de James Bond es totalmente dispar con respecto a Castillo, pues aquel lleva un estilo de vida elevado, es elegante y educado y, por encima de todo, un “don Juan”, además de mostrar seguridad en todo lo que hace. Otras características del físico de Bond se basan en Fleming mismo, como la altura, el corte de cabello y su color de ojos. Bond siempre fue presentado como un completo seductor, con nervios de acero y como alguien que “sabe lo que hace”. Siempre aparece enfundado en su esmoquin, manejando su Aston Martin y bebiendo su trago favorito, un Martini. Su mayor debilidad siempre han sido las mujeres, aunque al final, eso no le impedía avanzar en sus planes contra sus enemigos e incluso el agente tenía en ocasiones muestras de misoginia.

Vemos que Castillo se distancia de todos estos atributos en la caracterización de su protagonista, pues su relación con las mujeres es excesivamente titubeante: “Uno tiene sus recursos. Y el de aquel momento fue burdo, pero práctico. El cigarro que me estaba fumando lo mordí y tragué las hebras del tabaco rubio. El efecto no se hizo esperar. Me entraron unas ganas tremendas de vomitar. Todos se dieron cuenta de que me sentía indispuerto” (14).

Además está casado con una mujer, caracterizada de forma muy débil, sin nombrar y con solo un seno, lo cual pone en tela de juicio su feminidad, además de no tener hijos y de serle siempre fiel. Ejerce la labor maternal con él: “En aquel momento apareció mi mujer y me tiré a ella más emocionado que un niño cuando su madre va a visitarlo por primera vez al internado. La besé; estaba a punto de echarme a llorar” (79).

Quizás se trasluce de todo esto un gran complejo de Edipo, ya que las mujeres que lo rodean no alcanzan las expectativas que su madre había hecho brotar en él. Lo que sí comparte con Bond es su vena misógina, al menospreciar la labor de la rubia Sara: “Uno sabe que las mujeres, en esta clase de encomiendas, por un buen servicio que prestan, suelen fallar más de diez. Sobre todo que yo temía bastante de la belleza de aquella mujer en mi misma habitación” (71).

El jefe, desde el anonimato, le encarga las misiones secretas que siempre vigila y observa dispuesto a entrar en acción en cualquier momento y a decidir dichos derroteros, como si de Dios se tratara: “A veces pienso que la vida del universo entero no es más que una estratagema perfectamente pensada y calculada por Dios; una partida cuyo resultado final Dios tiene que asegurarse a toda costa” (14). Sería otra lectura metafórica de la novela.

Genaro J. Pérez, en una conferencia titulada “Misión a Estambul: Novela negra de Castillo-Puche” (1986a), que encontré en la Fundación de Castillo-Puche en Yecla, analiza y estudia *ME* y aporta datos actualizados y modernos de esta inicial novela castillapucheana que califica como “joya olvidada” y como “precursora en España del género policiaco”. He de advertir que también tiene otros estudios sobre novela negra de diversos autores, por ejemplo el dedicado a la novela de Torrente Ballester *Qvi* (1986b: 2-5), o también “La novelística negra de los hermanos Martínez Reverte” (1987: 26-28); y estudios sobre la novela negra (1986c: 27-30) y (1986d: 31). Le otorga a Castillo-Puche el calificativo de “precursor” de la novela policiaca⁸⁴ en España después de señalar que en la segunda mitad del siglo XX ha habido un auge de este tipo de novela (negra) realizado por escritores de primera fila, así como han aumentado los estudios consagrados a tal novelística. También destaca que tanto la novela de espionaje como la novela policiaca clásica tienen tres temas esenciales:

La clandestinidad, la crueldad que resulta de la emoción del terror, y la rebeldía por medio de la cual se proporcionan a los asesinos motivos para matar (*La novela criminal*, 73). Entre las observaciones más penetrantes que se han hecho sobre el género figura el comentario por Gonzalo Torrente Ballester en una conferencia sobre la novela recogida en *Ensayos críticos* (1983: 144) y que cita también Carmen Becerra, donde afirma que “en algunos de los buenos modelos de la literatura policiaca, el juego de elementos prospectivos y retroactivos es constante, hasta el punto de que con mucha frecuencia, el movimiento final de la novela consiste en un elemento que corrige todos los anteriores, es decir, que reorganiza lo que hasta entonces nosotros habíamos organizado a lo largo de la novela”. Me parece que la teoría de Torrente es lúcida e importante, y muy de acuerdo con el acercamiento al tema empleado por Castillo-Puche en *Misión a Estambul*. Más adelante, Torrente subraya que “la buena novela policiaca consiste en manejar una serie de elementos prospectivos, que van adelante, que desplazan nuestro interés de lo que va a pasar”. *Misión a Estambul* crea tal suspense y crea la impresión de que no pasa nada hasta el último capítulo, en el cual el protagonista y el lector descubren que la misión se ha cumplido después de todo (1986a: 3).

Genaro Pérez (1986a: 7), después de ofrecernos un resumen íntegro de cada uno de los nueve capítulos que conforman la novela, defiende su concepción de *ME* como “una joya olvidada” de la siguiente manera:

En este breve estudio he intentado demostrar cómo *Misión a Estambul* puede considerarse una pequeña joya para su época, siendo un ejemplo muy digno del género de la

⁸⁴ Por ejemplo, un año más tarde, en 1955, el policía Tomás Salvador escribió *Los atracadores*. Una novela policiaca o negra (ya que es difícil deslindar los límites) que narra la relación de tres jóvenes con la delincuencia.

novela negra según ha emergido posteriormente en España. Pero incorpora igualmente la mayoría de las convenciones del género a nivel internacional según lo establecido por estudiosos de la novela de espionaje e intriga. Tales “mitos” o convenciones obligadas de esta novelística incluyen el ir a territorio del enemigo, el cruce de fronteras, problemas relacionados con el desconocimiento del enemigo, el aeropuerto, el asesinato y la seducción calculada. Otro elemento que constituye algo así como un *leit-motiv* del género contemporáneo es una serie de alusiones irónicas y autoconscientes al género como tal, o a sus prototipos y protagonistas conocidos. Frecuentemente, tales elementos autorreferenciales incluyen burlas de los personajes estereotipados, como también los escenarios y argumentos que se han convertido en clichés. Este último ingrediente se encuentra menos en *Misión a Estambul*, acaso debido a la fecha temprana en que se escribió. Claro que para el lector plenamente acostumbrado a las convenciones del género, el carácter ingenuo de Castillo y las cosas que le chocan se podrían interpretar como una alusión burlesca, indirecta, al protagonista estereotipado, imposible de desconcertar que tantas veces aparece.

Respecto a los aspectos más bien artísticos de la narración, el giro oral, el fluir del tiempo, el suspense de lo que está por pasar y parece que no sucede, contribuyen a crear un ritmo rápido, un nivel alto de interés narrativo, que inducen al lector a terminar los nueve capítulos sin detenerse. Al hacer cualquier balance valorativo de la importancia de la novela negra en la narrativa contemporánea, habrá que considerar el papel precursor de *Misión a Estambul* y cómo su ejemplo habrá influido tanto en escritores como público. Por medio de este tipo de ficción se pone al descubierto una serie de debilidades, de secretos morales que desentonan con los sentimientos de las sociedades más “civilizadas”.

Ramón Jiménez Madrid (1985: 49-58) se detiene a examinar *ME* apoyándose en el prólogo de Arnosi y, desde el concepto de novela corta, dice:

La narrativa breve no ha sido muy prodigada por un autor que necesita de amplio cauce en donde verter las tres obsesiones fundamentales sobre las que ha girado hasta el momento lo más importante de su narrativa: la muerte, la guerra civil española y la temática religiosa en sus variados aspectos.

Castillo-Puche ha escrito hasta el momento dos únicas novelas cortas como ha sido *El perro loco* (Alfaguara, Madrid 1965) y *Misión a Estambul* que fue publicada en La novela del sábado en 1954. Cabe constar que asimismo ha escrito otra, sin título, dado que se inserta en *Jeremías el anarquista* (Destino 1975) y de la que ya di cuenta en mi libro *Novelistas murcianos actuales* (52).

Por otro lado, elogia la labor editorial de Emiliano Escolar:

Esta obra, como queda dicho, fue publicada en 1954 pero la incluimos aquí por haber sido objeto de una reciente reedición en 1982 en la colección de Emiliano Escolar, quien emprendió hace ya casi dos años la nobilísima tarea de rescatar textos de épocas pretéritas a fin de devolver al público español parte de un patrimonio que, de no mediar su presencia, hubiera yacido en el álbum de los recuerdos. Como ya indiqué en un viejo artículo en el *Suplemento Literario de La Verdad* (2.^a época) a propósito de la reedición de dos novelitas de Carmen Burgos: “Emiliano Escolar ha pretendido rescatar del olvido aquel lejano florecimiento del género novela corta –y sus aledaños– que tuvo lugar en España en los años comprendidos entre 1907 y 1936 y a tal fin ha incluido en el repertorio obras de Hoyos y Vinent, Diego San José, Eugenio Noel, Eudardo Zamacois, Eduardo Marquina, Emilia Pardo Bazán, José Francés, Joaquín Dicenta, Carmen de Burgos, Felipe Trigo, que aparecieron en *El cuento semanal*, *Los contemporáneos*, *La novela de hoy*, *La novela semanal*, *La novela corta*, etc. Los libros que se

venden a módico precio, en modesta impresión, con portada retro o camp y con unos prefacios explicativos de la época, vida y obra de los autores catalogados (52-53).

El autor concluye apostando por “Un Castillo-Puche distinto, por una parte, y la posibilidad, por otra, de ver cómo un autor puede, sin grandes esfuerzos, sacar adelante un género que por regla general suele ser mediocre.” Y aquí se acerca al pensamiento que tiene Sábato (2011a: 118) cuando manifiesta: “Hay literatura mayoritaria y mala: historietas, fotonovelas, literatura rosa, casi toda la literatura policial”.

Esas afirmaciones están sumamente alejadas de lo expuesto en este trabajo, puesto que este género policiaco tiene en la actualidad estudios de renombre como los de Javier Rodríguez Pequeño (2008). En la conclusión de esta tesis planteo unas líneas abiertas de estudio sobre varios aspectos de la obra artística narrativa de Castillo-Puche; entre ellas, una posible línea pudiera ser la que considera a Castillo-Puche no como precursor sino como continuador de una suerte de novela policiaca de humor, fundamentada esta premisa en el título de un trabajo de Manuel Martínez Arnaldos⁸⁵.

Novela bastante posterior a *ME* fue *Quizá nos lleve el viento al infinito* de Gonzalo Torrente Ballester, publicada en 1984 (maneja la edición de 2008, Madrid, Punto de lectura) cuyo título, curiosamente es la última frase de la novela. Ya en el prólogo advierte Torrente de su inverosimilitud. Puede leerse como una obra de temática y clave futurista en su época: sin ir más lejos es la primera y, que sepamos, única novela de ciencia ficción de su autor. Ambas novelas diseminan por el resto de las producciones de estos autores inquietudes u obsesiones siempre presentes. La de Torrente es una novela de amor y aventuras, pero fundamentalmente recrea la acción de un espía, “Maestro de las huellas que se pierden en la niebla”, que adopta la forma de distintos personajes para ordenar el caos de la Guerra Fría. Esto no le impide enamorarse de Irina, una misteriosa espía rusa cuyos destinos se vincularán con el de la humanidad. De la misma manera, hemos visto en el protagonista Castillo de *ME* cómo este adquiere otra personalidad cuando lleva a cabo una misión, ahora en tono paródico exportador de frutas murcianas.

La historia es una trama de espionaje en la que se hace uso de las técnicas de la novela policiaca y se cuestionan temas como la libertad del individuo, entre otros más propios de novelas de ficción, como la humanización de los robots, el progreso del conocimiento científico o temas sociales y políticos como el enfrentamiento entre bloques y el poder de los estados. En definitiva, *Qvi* es una metáfora de la identidad del hombre y del vivir colectivo recorriendo el camino del autoconocimiento.

En resumidas cuentas, el esquema de estas novelas es el mismo, aunque con matices: el perseguido adopta el papel de perseguidor de sí mismo. Es decir, un espía que adopta otra u otras personalidades al que se le encomienda perseguir o transportar un secreto, y que se ve envuelto en una serie de persecuciones y, a la vez, se persigue o se busca a sí mismo. Por ejemplo, en el caso de *Qvi*, Irina, más pronto que tarde, desaparece, y el protagonista se dedica a

⁸⁵ Este artículo (“La novela policiaca de humor española como estrategia paródica (1900-1936)”) constituye una revisión muy ampliada de la conferencia que, con el título “La novela policiaca de humor”, impartió en el ciclo “El género policiaco en la literatura y el cine”, dirigido por Javier Rodríguez Pequeño e Iván Martín Cerezo, en los Cursos de Humanidades Contemporáneas, XXX edición, en la Universidad Autónoma de Madrid (2007 -2008).

buscarla en torno al asunto espía acerca de si pasa a Berlín Este o no la esposa de un científico dado a la fuga, sobre la que se sospecha que lleva todos los secretos de su marido en la memoria. No es tan sencillo, sin embargo, localizar a Irina, pues interfiere Eva Gradner (entre otros nombres con los que se la denomina, pues se le cambia el nombre con mucha frecuencia), una “enviada plenipotenciaria” de los Estados Unidos que, en realidad, no es más que un robot mucho más perfeccionado que aquel otro llamado James Bond que en algún rincón está oxidándose. Eva no solo es guapa y no hace ascos al sexo, sino que carece de sentimientos y tiene una inteligencia que de vez en cuando se aturulla con lo ilógico. Sin embargo, ha sido capaz de encontrar el rastro del protagonista no por medio de prodigios tecnológicos, sino a través de algo tan perruno como el olor. En definitiva, el “Maestro cuyas huellas se pierden en la niebla” debe localizar a Irina y sortear a la vez a Eva, siempre a punto de localizarla. Lo curioso es, además, que cuando encuentra a Irina el protagonista tiene que seguir buscándola, porque tampoco ella es lo que parece. Parece ineludible hablar ahora de la problemática de la identidad múltiple, que a su vez no pierde una connotación lúdica, pues supone también un guiño y homenaje a otros autores a los que Torrente debe tanto como a Cervantes, que en *El Quijote* nos presenta a un hidalgo que podría llamarse Quijano o Quesada y que en *Qvi* aparece en el personaje del robot Eva Gredner, o Grudner o Grodner.

A través de ese juego ambiguo de identidades Torrente se propone, mediante la parodia, la desmitificación de grandes figuras que por distintos motivos pudieran marcar ciertas épocas, como Ava Gardner, notoria en el ejemplo anterior; o Winston Churchill, visible en uno de los constantes cambios de identidad que vive el narrador en la novela cuando se aloja en la personalidad de Winston Peers, también conocido como Edy Churchill. En esa indiferencia o desidia a la hora de fijar una determinada y definitiva identidad del personaje-narrador radica el juego de la novela, que relativiza una vez más la importancia de las teorías del yo entendidas como aquellas que fijan la identidad de un sujeto en un único e inmutable soporte y de cuya utilización se han servido durante tantos años los novelistas neoestructurales. Uno de los paradigmas de este caso son las múltiples metamorfosis del narrador al convertirse en Von Bülov para luego pasar a ser De Blacas, y viceversa. El juego de la identidad afecta también a otros personajes en unas situaciones que tienen no poco de humorísticas, como cuando leemos que Yuri es, para Irina, la misma persona que el coronel Etvuchenko en los momentos íntimos. Si antes se ha considerado incluir el tema de la identidad cambiante dentro del ámbito de lo extraordinario es porque Torrente se esfuerza en muchas ocasiones en explicarnos detalladamente ese proceso de conversión; por tanto esa justificación minuciosa choca frontalmente con el repentino, y a la vez sorprendente, «acto de magia» que sería más propio del espacio de lo maravilloso. Sin embargo —y esto también sucede en la novela—, cuando el fenómeno de la conversión de la identidad de los personajes no causa en ellos sensación de extrañeza ni sorpresa, podemos incluirlo en el ámbito de lo maravilloso. Así lo ve e interpreta Gonzalo Álvarez Perelégui (2012).

Al detenernos en la novela castillopucheana no percibimos tanto este problema de la identidad múltiple en cuanto al nombre de los personajes; lo que sí percibimos es una designación vaga que roza con lo ambiguo, como la del protagonista Castillo, nombrado una sola vez al final de la novela, o la referencia a su superior con el calificativo de “el jefe”. Ahora bien, si Torrente, como asegura Gonzalo Álvarez, pretende una desmitificación de las grandes figuras que marcaron época, Castillo-Puche, siguiendo en la misma línea, con la denominación de Sara, Emmanuel, Isasi..., que remiten a personajes bíblicos, ¿trata de desmitificarlos o más bien de caracterizar a los suyos bajo las coordenadas de estos? O Carpe, que alude al tópico

literario. Remito para ello al capítulo 2.º de la parte I de esta tesis, donde ha quedado abordada esta cuestión.

Aun así, el humor está presente en ambas novelas, desde la primera a la última página, no solo por lo disparatado de las capacidades de los protagonistas, o por el comportamiento del resto (en especial de Eva), sino por la constante parodia de las novelas y películas de espionaje, sobre todo en la forma de expresarse, a veces algo pedante, de los narradores-protagonistas.

Para estrechar lazos entre ambas narraciones me he apoyado en el estudio de Susana Arroyo Redondo (2012: 277-298) y lo he hecho extensible a la novela de Castillo-Puche: *Qvi* (1984) y *ME* (1954) tienen en común presentar personajes que, además de aludir a diferentes facetas tanto de Torrente como de Castillo-Puche, viven en un perpetuo conflicto personal y parecen incapaces de definir su identidad de forma estable. Dichos personajes muestran la misma inestabilidad mediante un yo de sutil existencia que solo se manifiesta por la asimilación y suplantación serial de otros. Hablo en concreto de Castillo en *ME* y del extraño espía conocido como el “Maestro de las pistas que se pierden en la niebla”, que protagoniza la novela de ficción utópica *Qvi*. Ambos seres, el primero por su naturaleza humana, el segundo tal vez por ser un robot, manifiestan sus propias personalidades a través del conocimiento de otros seres y otras experiencias desconocidas. Aunque tras las múltiples máscaras reside un yo único. Castillo aparenta una frágil e indecisa personalidad cuando inicia su viaje hacia el Hades con la misión de proteger un secreto, pero en el transcurso de su aventura experimentará su propio descubrimiento, que no es otro que su falta de libertad individual reflejada en la obediencia ciega a su jefe y a su mujer. En el Maestro desaparece toda seguridad de que tras los numerosos personajes que ha ido adoptando quede una conciencia independiente. Por ello, este personaje está construido a partir de la ausencia de libertad.

En última instancia, *Qvi*, protagonizada por un espía, ofrece una encarnación simbólica del escritor, ya que tanto espías como escritores trabajan observando todo lo que sucede a su alrededor, interpretando eventos y adoptando otras personalidades como propias (Carmen Becerra, 2008: 67-82) como sucede en *ME*, donde una vez concluida la misión, Castillo no tiene muy claro si su cometido ha tenido éxito. Como si se hubiera sentado en la silla de Mnemonesis y se hubiera olvidado de todo y únicamente permaneciera en él la sensación de haber renacido. Por otra parte, una sensación que no era nueva pues se producía en cada una de las misiones encomendadas: “Yo todavía no empezaba a explicarme nada de todo aquello. Pero esto no era raro, esto ya me había pasado otras veces en que fui citado en nuestras órdenes secretas” (80). Un renacimiento que se produjo a partir de la medianoche y en pleno sueño.

En 1995 Castillo-Puche publica una novela juvenil policiaca, *Escuela de detectives*, que sigue la estela de *ME* (1954). En ella, un joven asume como misión personal el esclarecimiento de un caso de terrorismo. José, el inexperto protagonista, cargado de sus dotes de observación y reflexión, iniciará también un viaje interior hacia su propio conocimiento, bajará a su Hades por un camino de dudas y renacerá a la etapa adulta con el descubrimiento del amor. Andará la senda del propio conocimiento mirándose en el espejo del otro y de los otros. Tratará de resolver, como he dicho, un caso de terrorismo asumiendo el papel de detective, pero también indagará en su propio yo para esclarecer sus propias dudas. Por ello, la observación y la reflexión serán sus aliadas para vencer sus continuas dudas: “Ante aglomeraciones y trasiegos como los de la estación de Chamartín, uno puede practicar sus dotes y su afición a observar a las personas” (12). Esta capacidad de observación que destila el joven protagonista, estudiante de

psicología, va más allá y pretende descifrar el conocimiento interior de un ser humano que ha sido capaz de cometer un acto terrorista en el que han muerto un padre y sus dos hijos:

Acaso por deformación de mis estudios y de mi personalidad lo que me estaba apremiando era llegar a desentrañar yo mismo y por mí mismo los enigmas interiores de un sujeto que solo unos cuatro días antes había sido capaz de cometer un acto tan criminal y no mostraba ahora el menor síntoma de arrepentimiento, de culpa o de desasosiego (21).

Y todavía más, José cuestionará a la sociedad de su tiempo, al ser humano de su época que no reacciona ante actos de vileza. Y esta reacción forma parte de su propio conocimiento porque la sociedad es un espejo en el que se mira:

A pesar de que solo habían transcurrido cuatro días desde el atentado que se había llevado por delante a Griselda, a su hermano y a su padre, además de varios heridos, los policías de la estación parecían ya ajenos al hecho tan reciente. Ocurre lo mismo con los secuestros, los asesinatos y los coches-bomba, que el primer día hay una gran conmoción, alerta y actividad policial, pero en cuanto pasan unos días el cansancio y la rutina posiblemente se apoderan tanto de la policía como de los simples ciudadanos y poco a poco se pasa a la más reconcentrada apatía o desmemoria. Quién sabe si esto no es lo normal en el ser humano y los terroristas lo saben muy bien. Por eso y quizás solo por eso van espaciando sus actos para dar tiempo a que se suavicen las traumáticas sacudidas que con cada golpe sufre la sociedad. Cuando la gente recibe el impacto de un nuevo atentado, se indigna, condena, compara, relaciona, repite las palabras de ira, pero pasa el tiempo y es humano olvidar. Así se va educando a la sociedad para la violencia y el horror, y ellos solo tienen que una idea fija: matar (20).

El joven José quiere ser un héroe y asume el papel de detective. Pretende esclarecer un caso de terrorismo para que la sociedad se involucre. Pero esta gran empresa pesa mucho en los hombros del detective principiante y por ello vacilará en numerosas ocasiones. Estas vacilaciones o dudas le reconducirán hacia su autoconocimiento: “De vez en cuando me planteaba a mí mismo ciertos interrogantes: ¿Quién era yo para observar ni seguir a nadie? ¿No estaría yo un poco loco? En todo caso, si yo había de ser guardián de algo o de alguien debería serlo de mí mismo” (23). Pero la mirada de la niña Griselda no le deja y José se siente en la obligación de llevar a cabo esta acción heroica: “Era como si quisiera ser yo personalmente quien lo descubriera y lo identificara. Era como llamada de la pequeña Griselda desde su sonriente mirada de angustia” (19). Y sobre todo porque no entiende la violencia: “¿Por qué poner una bomba en un coche familiar, tan humilde, un simple guardia municipal llamado Ramón y sus dos hijos pequeños?” (62). Pero José no quiere cometer ningún acto de venganza, ni quiere que el odio o cualquier otro sentimiento lo domine. Solo quiere que la justicia actúe: “Lo que más me tranquilizaba era no encontrar en los mecanismos de mi lógica ni en el fondo de mis sentimientos ningún asomo de odio o deseo de venganza” (78).

Igual que en *ME*, el protagonista sentirá fascinación por una mujer rubia. Confundida al principio con una terrorista se convertirá en el gran amor de su vida. Olga es su nombre y responde a los parámetros de belleza en el arte renacentista, con lo que Castillo-Puche hace guiños artísticos a sus lectores. En esta misma línea, el pretexto que tiene José para acudir a La Navata es visitar la tumba de Jacinto Benavente, premio Nobel (91), cuando en realidad sigue el rastro de los supuestos terroristas.

De la misma manera, en esta novela aparece también, como en *ME*, la figura de “el jefe”, el general encargado del caso, que acaba felicitando a José y a su amigo por la investigación realizada. Pero esta felicitación va cargada de un mensaje aleccionador: “Os

quiero felicitar, muchachos, pero no del todo, porque tengo también alguna queja de vosotros y es que nada se puede ni se debe hacer a espaldas de la policía cuando se trata del terrorismo” (151).

Y es que José ha tenido la ayuda de su amigo Rosendo para resolver el caso. De entre sus amigos era el más entregado a cualquier causa y el que no cuestionaría nada. “El bueno de Rosendo” (52) era “manso, tozudo, buenazo, con sus ojos siempre un poco asustados (...), es como un picapedrero, ni se cansa ni se aburre” (94). Entre los dos inventaron una jerga para no ser descubiertos en la misión que iban a llevar a cabo:

Decidimos también construir un verdadero código en clave, de tal modo que aunque alguien nos oyera hablar de ello no podría saber de qué iba. Mientras caminábamos decidimos las palabras de este código secreto, así a los terroristas les llamaríamos “cernícalos”; a la guardia civil, “los chispas”; a la policía, “los cabestros”; un comando sería “un bote” (59).

En la novela se combina un estilo coloquial y juvenil, con expresiones como “escurrir el bulto” (13), “o sea, que te rajás” (61), “ahí hay matute” (64), “la policía cuando agarra a uno le aprieta las tuercas y canta” (61) o “había que meterlo en el rodillo sin dejarlo rechistar” (65), con otro de gran lirismo: “parecía como si se lo hubiera tragado la batahola de viajeros que entraban y salían de las bocas de las escaleras mecánicas” (8). El joven protagonista es capaz de expresar cronografías tan líricas como las que le dedica al atardecer de forma reiterada, quizás por ser este el momento del día en el que la realidad se desdibuja: “La tarde se estaba poniendo tierna por momentos, el color dorado, el vientecillo tibio, el despliegue de aromas otoñales, todo parecía frutas, idílico” (61), y esta otra: “La tarde se había puesto perla y luego pasó a esmeralda hasta que se fue fundiendo en una pizarra negra pero lechosa como cuando la tiza se queda un poco pegada después de pasar el trapo” (68). Es muy significativo el atardecer que contempla en la sierra: “Estaba atardeciendo con una lentitud preciosa. El fulgor amarillo se iba haciendo de oro” (107). Pero el protagonista también es capaz de elaborar topografías de gran lirismo, como la que realiza cuando llega a La Navata: “La Navata es como un damero maldito (...). Lo normal era pisar aquellas panzas enormes de piedras alisadas con el tiempo por el ímpetu de las aguas en sus intempestivas avenidas. La ola tormentosa de los siglos había dejado aquella tierra hundida en una especie de derrumbe o hecatombe catastrófica” (86). Por otro lado, hay en la novela casi un abuso del diminutivo en situaciones en las que el protagonista relata su acción: “Me dirigí a la estacioncita que parecía de plástico, donde no dejaban de pasar trenecillos de cercanías” (105). También es notable la presencia de neologismos españoles en su estado inicial, como “máquina de friega-platos” (49) o “florería” (63).

La novela transcurre íntegramente en el Madrid del siglo XX en tan solo tres días. Son muy significativas las alusiones a los medios de comunicación, tanto al periódico como a la televisión. Así, es en el periódico donde ve las fotos de los niños muertos (12); también hay alusiones a periódicos concretos: “compré *La Vanguardia*” (81). La televisión es el medio que informa a su familia de las noticias (69) y también a José en la intimidad de su cuarto (74). Por otro lado, Emilio y Petra son sus padres y con ellos vive tía Liberata, hermana de su madre. Este último personaje comparte rasgos con la misma figura en el todo narrativo de Castillo-Puche. Es también la que desencadena la acción, pues es la que llega a la estación de Chamartín desde Barcelona tras una operación de los ojos y el encargado de recogerla es José.

Por otro lado, las alusiones al transcurrir del tiempo son muy frecuentes, puesto que la acción está muy concentrada. De la misma manera, en el subconsciente del protagonista la reflexión sobre el fluir del tiempo es un continuo martilleo, puesto que cada vez que ve un reloj

piensa en ello, como si fuera una metáfora de su propio existir: “En el reloj del vestíbulo eran ya las nueve y diez, o sea, que faltaban poco más de veinte minutos para la llegada de tía Liberata” (23). También: “De momento miré el reloj, eran casi las nueve y media y el tren de tía Liberata debería estar a punto de llegar (...). A medio camino miré el reloj y vi que todavía me quedaban unos minutos” (29-30). Además, la acción siempre está situada en un plano temporal muy concreto: “A las nueve y veinte estaba ya en la estación de Chamartín” (81); “eran las once menos cinco” (86); “no había tren para Madrid hasta las nueve y cuarto” (106); “a la mañana siguiente, a las diez en punto” (118); “debían de ser las siete de la mañana cuando vinieron por mí y me llevaron a otro despacho” (139-140).

La última acción ocurre durante la noche en la cárcel: “La noche se hacía interminable, densa, temerosa de ruidos remotos y de sombras indescifrables, de voces confusas y presagios oscuros” (130) que desaparecerán tras el interrogatorio al que lo someten, acompañado de su amigo Rosendo, y al que José responderá con la verdad como si estuviera en un confesionario (135). Los policías pasan de reírse de él a felicitarlo por sus investigaciones: “O sea, que de mi papel de infeliz simplón, como me habían llamado durante el primer interrogatorio, pasé a ser el sicólogo [*sic*] cazador de terroristas, que es lo que ahora decían, un abismo entre ambas cosas; pero todo era abismal en esta noche” (150).

Por lo tanto, la novela concluye con la misión cumplida y con los buenos augurios para José de llegar a ser un buen detective: “te harás el número uno en tu carrera” (157). Concluye también con la sensación de renacer a otra etapa de la vida con Olga tras haber sorteado el camino de las incesantes dudas en su viaje introspectivo.

En definitiva, Castillo-Puche ha construido un híbrido literario, una novela policiaca y juvenil en la que el protagonista no es ni un adulto ni un adolescente, sino un joven que asume el papel de investigador que persigue las huellas de un terrorista para entregarlo a la justicia. En ella, el héroe se mezcla con la acción y a veces desplaza el interés de la intriga hacia otras situaciones del ámbito personal que tienen más que ver con su propio conocimiento.

3.3.2.2.- *Sin camino* (1956) / *El hijo santo* (novela corta) de Gabriel Miró

Los inicios literarios de Castillo-Puche no fueron nada fáciles debido fundamentalmente a la época en la que comienza. Una dura época si se tiene en cuenta que estamos hablando de los primeros años de la dictadura franquista, en la que no se permite la publicación de obras literarias que ataquen una serie de instituciones, valores o dogmas impuestos en ese momento. Castillo-Puche se lanza a escribir una novela con tintes autobiográficos, experiencia que sustenta una ficción, en la que el ambiente es un seminario de renombre, el de Comillas. La novela en sí no es católica, sino que el tema es la duda de una vocación sacerdotal a la que el protagonista se siente empujado por dos sistemas, el matriarcal y el social. Con todo esto, *Sc* sufrirá la persecución de la censura, tema que analizo en el apéndice I, “El sentir vital de un hombre”. No será la única novela que le dé problemas con la censura.

Por ello, *Sc* fue publicada por primera vez en Buenos Aires en 1956, aunque Castillo-Puche la escribió en la década de los 40. Hubo de esperar hasta 1963, con los nuevos aires del Concilio Vaticano II, para publicarse en España. En 1981 apareció una edición limitada y, por fin, en 1983 aparece en ediciones Destino. Como vemos, la novela ha tenido cuatro ediciones con ligeras variaciones formales.

La novela ocasionó tanto escándalo porque el novelista levanta “acta de acusación contra la hipocresía, la ruina moral y la rutina que se vivían, sin fe auténtica, sin verdadera entrega, sin verdadero amor, en los seminarios.” Así lo recoge Castillo-Puche en el “Prólogo tardío pero acaso útil de la edición de 1983, en la página 9 (a esta edición corresponden las próximas citas). Recordemos que en su Yecla natal fue declarado persona *non grata*. Este prólogo de la edición de 1983 es bastante interesante, entre otras cosas, por la aportación teórica de Castillo-Puche con respeto a su narrativa; de hecho, él mismo afirma respecto a *Sc* que “hay una necesidad de confesión, de sinceramiento, en una lucha entre el ideal de sacrificio y la pasión por la vida” (9). De ahí que este alegato castillopucheano nos aporte la clave, entre otras cosas, para realizar un estudio comparativo con *Ehs*, de Gabriel Miró, donde prácticamente hay un mismo esquema narrativo, apoyado como veremos, en la visión omnisciente de un narrador en tercera persona que observa esa “especie de confesión sincera” de la lucha mantenida por un joven sacerdote, que sin embargo sucumbe “al ideal de sacrificio” y abandona la “pasión por la vida”. No así el joven Enrique castillopucheano, que decide abandonar el seminario y lanzarse a un nuevo viaje “por esas pasiones de la vida”, entre las que puede seguir estando su “dios”, un Dios nuevo, no el que emerge de las rancias estructuras de una institución religiosa asentada en lo banal. Este prólogo es interesante cuando Castillo-Puche habla de su producción narrativa como un todo. De ahí que sitúe su primera novela junto a la última:

Sin camino, ante todo, es mi primera novela, y siempre una primera novela estará, junto a la última, para cerrar el ciclo mágico, atormentador y divertido a la vez, de nuestro testimonio, de nuestras experiencias, nuestras intenciones y nuestros sueños, en esa brega continua e ilusionada que es la vida literaria, la única vida dada a un escritor (10).

Por lo tanto, como vengo diciendo, *Sc* es una novela germinal del resto de su producción narrativa, indiscutiblemente de *Com*, tanto en lo que se refiere a los rasgos formales como en lo relativo al haz de temas que van surgiendo en este doble viaje: físico y mental, exterior e íntimo. En *Com* vuelve a rescatar el tema de la duda vocacional de un seminarista a las puertas de su ordenación, pero en esta obra se intensifica el tema erótico-sexual, totalmente exagerado porque totalmente exagerada fue la represión de los sentidos de este joven, como veremos en el apartado siguiente. Es una novela también en la que la imagen de una nueva Iglesia está plasmada en la figura de cada uno de los cuatro seminaristas. Igualmente, la última producción narrativa de Castillo-Puche fue la trilogía inacabada *BHA*, en la que el protagonista tiene por nombre Enrique y puede ser la continuación del final abierto que nos presenta *Sc*: un joven que abandona el seminario con inquietudes artísticas y se lanza a un nuevo viaje de autoconocimiento. Se trata, por lo tanto, de jóvenes “Enriques” que se inician en la búsqueda de su propio conocimiento, en el que tiene cabida un “Dios mucho más difícil y exigente” (261) que el que han conocido en el seminario.

El protagonista de *Sc* escudriña la realidad como el espía de *ME* y aspira a ser escritor (artista). Estas ansias de ser un artista lo sitúan a la altura de la novela del *Bildungsroman*, en la que tanto la escritura como las artes plásticas son vías de autoconocimiento.

Enrique es un joven que se está forjando su voluntad, más allá de la que le han impuesto, y no abdicará, como sí hará Ignacio, de *Ehs* de Miró: “Todo lo pasado no había sido más que el vago presentimiento de un hombre que comenzaba a vivir con vida propia y que salía dispuesto a crearse su voluntad” (260).

La trama de la novela está construida sobre la frustrada vocación religiosa de Enrique, de la que numerosos críticos han aportado su visión. Por ejemplo, ya Valbuena Prat (1968: 862) indicaba que:

La obra gira toda ella alrededor de un problema de vocación religiosa, angustioso y obsesivo. El clima del seminario, los recuerdos las evasiones e hipocresías, los discípulos, las dudas y la desesperación romántica, constituyen el nervio de una narración cargada de realismo, penetración psicológica y depurado estilo (...). El Comillas que el novelista nos describe, a pesar de su fina sátira, es un mundo de profunda humanidad y sus personajes de gran melancolía, perversidad o escepticismo (...). Enrique abandona el seminario convencido –convicto y confeso– de la falsedad de su vocación, no pretende demostrar nada. No quiere insinuar que las instituciones religiosas sean antro de inmoralidad, (...) quiere dejar testimonio de su desilusión, poner el dedo en la llaga en relación con las presiones sociales y los imperativos morales precipitantes de vocaciones inmaduras. A Enrique le convencen de que tiene vocación. La disciplina del seminario, su carácter rebelde, el incendio de Santander y las buenas artes de la prostituta le hacen ver lo contrario. Y se va.

Eugenio de Nora (1970: 162) piensa que este drama es producto de las presiones familiares y sociales. El protagonista y su relación con los procesos psicológicos internos y esa abulia existencial de la que hace gala han sido estudiados por Óscar Barrero (1987). Pueden verse especialmente los capítulos II y III de la segunda parte: “Psicología y problemas existenciales” y “Los temas de la novela existencial española” (1987: 104-212).

La experiencia autobiográfica en las páginas de *Sc* aparece señalada por toda la crítica. Conocemos que Castillo-Puche ingresó primero en el seminario de Murcia y más tarde marchó a Comillas, donde definitivamente abandonará el camino de su posible vocación. Por ello, algunos críticos de su obra, como Francisco Javier Díez de Revenga (1986: 145) nos dirán que, en las reflexiones del joven Enrique a punto de ser ordenado, lo que más importa de dicha experiencia autobiográfica es:

El proceso de maduración en la disidencia del personaje que va advirtiendo que nada le interesa del mundo en el que está a punto de ingresar definitivamente (...). La novela se desarrolla con rápida efectividad y en la mente del futuro sacerdote se produce una lucha entre fe y razón, entre lo que él desea y lo que le obligan a desear.

En términos muy parecidos se expresa Manuel Cerezales (1982: 16), para quien el paso del novelista por los seminarios le conduce no solamente a escribir la más autobiográfica de sus novelas, sino “a utilizar su experiencia y sus observaciones entre compañeros de estudios y profesores y sus análisis de sus métodos de enseñanza y del régimen de vida en el internado (...). Lo cierto es que Castillo-Puche se encontró con unos seminarios rutinarios, que habían perdido la conciencia de su verdadera misión”.

Me detendré en el estudio comparativo entre *Sc* y *Ehs*. Es cierto que la narrativa literaria está poblada de numerosos personajes seminaristas o sacerdotes que han servido para montar tramas de diferente índole y que ya algunos estudiosos, entre ellos Alma Amell (1988) y Vicente Torres Aguado (2009), han llevado a cabo estudios comparativos entre estas figuras. Por ejemplo, entre Javier, de *El cura de Monleón* de Pío Baroja, y el joven seminarista Enrique de *Sc*; una relación no solo de personajes sino de autores. La presencia de Baroja en la obra de Castillo-Puche es evidente y así Belmonte Serrano nos advierte de los muchos puntos en contacto entre un personaje y otro: ambos son lectores asiduos, a pesar de las prohibiciones en

la vida del internado y ambos son escritores. Javier y Enrique sufren a causa de esas constantes obsesiones sexuales que los acucian, buscando en la razón vencer la patraña y la ignorancia, llegando a perfilarse en ellos posturas cercanas al agnosticismo. Ambos reflexionan sobre sus respectivas vocaciones, cómo nacen y hacia dónde se dirigen, para responderse de la ausencia de camino ante sí. Sin embargo, en el caso de Enrique decimos que no se acerca tanto a posturas de agnosticismo porque él está enfrascado en un camino de búsqueda de sí mismo. Su bajada al Hades, interno y externo, con un camino doloroso, no le hace distanciarse de Dios, le acerca más, si cabe, y con valentía encuentra su camino, con voluntad y paso firme toma la decisión de “irse del seminario”.

Sc es una novela iniciática que se abre y se cierra con el tema del viaje: el Hermano (Gabriel) llega a un seminario, tras un viaje casi a ciegas, enclavado en lo alto de una montaña desde donde se contempla el mar y donde insiste y pregunta por él. Se trata de un nuevo Hermano visionario del sufrimiento de Enrique que ha ido al seminario para morir. Sus palabras resonarán constantemente en la conciencia de Enrique y serán el detonante de su autoconocimiento: “—Y usted, ¿qué hace aquí?” (27). El seminario enclavado en una montaña es un símbolo de manifestación de lo sagrado y de lo divino, al que hay que ascender: “Ascendían por un sendereo sombreado y pino” (12). De ahí ese concepto de subida en la mística en el que hay que desprenderse del orgullo y vestirse de humildad. De la misma manera el Hermano Gabriel sube andando y acompañado de un niño.

El mar, como ya se ha analizado en otros apartados de este trabajo, es símbolo de la muerte. El Hermano insiste en verlo, porque para él es totalmente desconocido, es un misterio, como un misterio es la muerte, pero la sola idea lo sobrecoge: “Apareció por fin el mar, con menos apariencia de terrible de lo que se había imaginado, pero, de todos modos, pavoroso” (13). Y, paradójicamente, una de las cosas que primero conoce es el cementerio del seminario, que todavía no ha sido estrenado. Él será quien lo inaugure tras su muerte: “Pero el nuevo Hermano, a los pocos días, ocupaba ya en el cementerio sin estrenar el puesto que había presentido en su primer delirio” (27). Y profético fue también su encuentro con Enrique, al que le produce miedo cuando el Hermano detectó su sufrimiento:

Paseando estaba medrosamente bajo los pinos, cuando vio a Enrique. Le dio un vuelco el corazón. Aquella cara entrevista en medio de las sombras y las luces blanquinosas, le produjo verdadero miedo. Era un rostro intenso y descarnado, que reflejaba un ascetismo feroz o una lucha agotadora (25).

Y así, en pleno delirio, el Hermano Gabriel tiene pensamientos para Enrique (paradójicamente, esta situación es similar a la muerte de don Roque en *Hp* y sus últimas palabras al morir: ¡Mundo embustero!): “En el momento de expirar, el Hermano Gabriel, que más bien tenía la voz muy fina, sacó un vozarrón enorme y le dio por gritar: —Ese teólogo, ese teólogo” (28). Lo que provocó en Enrique “excitación y perturbación (...). Hasta un ingenuo Hermano, recién llegado al Noviciado, se había convertido en profeta de su extravío” (27). Un extravío que le supondrá su lucha, su búsqueda, agónica y dolorosa, para situarse en la parte subjetiva de su ser y abandonar el Seminario iniciando un nuevo viaje, con “paso firme y la maleta en la mano”.

Por tanto, Enrique a lo largo de la narración muestra un perfil atormentado, debido a su supuesta vocación sacerdotal y a su inclinación por el aspecto erótico-sexual que la vida le brinda. Es un joven valenciano que se asusta ante la presencia de coches con matrícula de

Valencia que llegan de visita al seminario. Sabemos que se ha paseado por los hermosos jardines de Viveros y tuvo un pequeño amor en Carlet: “También apareció alguna matrícula de Valencia y Enrique se echó a temblar” (97). Lleva varios años formándose en el seminario y su vocación es una huida al posible enamoramiento de Isabel; sabemos que ha sido militar en el ejército rojo y que ha estado en el frente de Teruel y se considera un cobarde: “Lo que ocurre es que soy un cobarde. Siempre lo he sido. Cobarde al terminar la guerra y venirme aquí. Cobarde por continuar aquí y no marcharme. Cobarde y más cobarde cada minuto que pasa” (36). Y también le recrimina su cobardía su primo Alfredo en una carta: “quiero verte con sotanas. No termino de hacerme a la idea. ¡Oficial rojo y luego aspirante a obispo!” (39).

Oculto su falta de vocación a su madre enferma, a su hermana y parientes, a sus amigos del seminario y cómo no, a los padres responsables; siente un miedo que es incapaz de vencer. Es un buen estudiante, inteligente, autor de algunos estudios teológicos que le han valido diferentes premios: “el trabajo está bien, muy bien. De concepto y de estilo. Los Padres están contentos. (...). Era un artículo extenso sobre *Cristo, Sacerdote ejemplar*, que había presentado a un concurso nacional” (43). Es lector de obras diferentes, y vedadas, como las aventuras del seminarista enamorado en la novela *Pepita Jiménez* de Valera o las obras de Stendhal, también de Gabriel Miró y del poeta alemán Rilke. Entre los superiores del seminario y entre sus compañeros tiene fama de poeta. Pertenece a una familia de muy escasos recursos económicos.

Castillo-Puche hace un juego intertextual conformando a su protagonista como lector de ciertas novelas en las que los protagonistas son esos jóvenes seminaristas plagados de dudas y de conflictos amorosos. ¿Leería acaso Enrique *Ehs* de Miró? ¿O acaso la leería Castillo-Puche y forjaría a su Enrique con esa pizca de rebeldía que muestra al final, alejándose de la abdicación?

La referencia histórica del momento presente de la novela nos viene dada a través de un dato histórico conocido. Se trata del terrible y devastador incendio de Santander que aconteció en 1941. La narración se inicia con el comienzo escolar, en octubre de 1940, y concluye a finales de junio del año siguiente. Así conocemos que todos los acontecimientos de nuestra ficción novelesca transcurren en Comillas, en el seminario y pueblos de alrededor; algunos capítulos, los que corresponden al viaje que realiza el joven Enrique, transcurren en la ciudad de Santander durante el incendio que sufrió la capital. Un incendio, por otro lado, que es un símbolo de la propia transformación que sufre Enrique y que he analizado en el capítulo 2.º de la parte I de esta tesis.

La mujer es un elemento clave en el conjunto de la narrativa castillopucheana, y en esta inicial novela queda sentada su relación con el pecado, apareciendo en las flemáticas intervenciones del padre Espiritual: “Estás sobre el abismo, Enrique. La mujer es el lodo infame que todo lo mancha. ¡Siempre la mujer, causa de maldición!” (55). El propio Enrique interpretará el fuego que arrasa Santander como actuación de Dios ante la situación de pecado que ha vivido, con lo que el temor lo embarga: “es de origen divino. (...) Son, han sido mis pecados. Venía a ver al médico y lo que he hecho es revolcarme con esta mujer. (...) Por mi animalidad Dios me va a aniquilar ahora. Ya me está castigando. El fuego siempre fue la justicia de Dios” (179). Esta sensualidad lo atormenta y tiene que vencerla por el bien del alma, y así habla el Padre Espiritual: “se embolsó en sus frenéticos idealismos. Un idealismo que se horrorizaba de cualquier hermosura corporal, porque la naturaleza se había propuesto hacer bellas únicamente aquellas cosas que servían para ofender a Dios” (54). La educación religiosa que recibe Enrique está marcada por la represión sexual y por la exigencia de su madre no solo

de ser sacerdote, sino santo. De ahí las similitudes con la madre de Ignacio en *Ehs*. A través de las cartas, la madre de Enrique funciona como un taladro en la conciencia de este: “Lo que importa es que seas santo, porque antes quiero verte muerto –bien lo sabe Dios– que sirviendo de escándalo” (39).

En definitiva, no hay agnosticismo en *Sc*, sino el deseo de una Iglesia más pobre, más evangélica. Esta es la idea que recorre las conversaciones de los jóvenes seminaristas más progresistas, que anhelan otro modelo de ministerio distinto al que ellos tienen presente con los Padres. El propio Enrique discute con sus condiscípulos: “A mí quien me da pena, quien me duele de veras, es el clero, ni jesuitas ni Opus. Me duele ese peón solitario de cura de aldea o párroco de suburbio, esos hombres sencillos a los que todos adoramos desde aquí, pero que luego nos limitamos a compadecer” (77). Estos jóvenes seminaristas aceptan de buena gana el servicio a los que sufren, a los que están al borde de la muerte; admiran también el ejercicio de piedad de visitar y reconfortar a los moribundos por parte del director espiritual y reconocen la pobreza en la que viven los vecinos del seminario: “la lobreguez de las casuchas tristes y pestilentes. Con todo, nadie se inmutaba. Solo el Padre Espiritual tomaba esto en serio. Los demás lo aceptaban con gran facilidad, como si la vida no fuera más que una arbitraria distribución de la sociedad, que unos viven de las migajas de los otros” (111). Los valores de la solidaridad, de la libertad, del idealismo juvenil se convierten para los seminaristas en pilares de una nueva forma de vida. La cultura y la amistad los salvan del atropello que sufren sus conciencias en la realidad en que viven. Podemos comprender cómo en la década de los cuarenta, en la que fue escrita la novela, su autor, Castillo-Puche, sintiera el desprecio y la persecución de unos y de otros. En el prólogo a la edición de 1983 nos advierte de su deseo de compromiso por una Iglesia más valiente, más cercana a los valores evangélicos y no instalada en el poder político. Estos iban a ser los nuevos aires que surgirían en los años sesenta con la apertura del Concilio Ecuménico, el Vaticano II.

Estos valores son también los que anhelaba Ignacio, el protagonista de la obra de Gabriel Miró, *Ehs* (1909), que una vez que aceptó el sacrificio sacerdotal quiso reconducir este con los más pobres, pero fracasó, como hará en todos los aspectos de su vida. Se trata de un protagonista conducido y empujado al fracaso, con falta de voluntad, que inicia su propia bajada al Hades pero no sale transformado, sino muerto o con la aceptación de una muerte en vida. Sin embargo, los protagonistas castillopucheanos siempre salen fortalecidos de sus viajes con un halo de esperanza. Así pues, ambas narraciones suponen un comienzo en la vida literaria de estos dos escritores, inclinados los dos por el mismo tema: la vocación sacerdotal, o más bien el posible truncamiento de los impulsos más legítimos de un joven (arte, amor) por una vocación sacerdotal impuesta. Presentan el recorrido de este camino desde la visión de un narrador omnisciente y ambos protagonistas son acuciados por el deseo expreso de la madre. ¿Quizás estas madres lo que pretenden es que sus hijos no sean compartidos por otras mujeres? Por lo tanto, el tema erótico-sexual será patente, así como el dolor del propio autodescubrimiento.

Contrariamente a lo que sucede en *Sc*, ahora, como analiza Marta Altisent (1990: 88):

El deseo del héroe no se resuelve en un acto de voluntad –la “caída”, la consumación redentora del amor carnal, la consciente autodestrucción, etc.– como en otras derivaciones románticas y realistas del tipo (el padre Amaro, Pedro Polo, Fermín de Pas, Luis de Vargas, el padre Enrique), sino que se disuelve en la inercia, la represión y la condena a asumir una mediocridad moral, posturas más vinculadas a la estética del fracaso y a la concepción

antiheroica del protagonista decadente. Su renuncia ascética al Eros se revelará como sacrificio morboso e inútil, verdadero pecado contra natura sin coberturas platónicas o caritativas que lo justifiquen.

Sabemos que esta obra mironiana fue probablemente leída por Castillo-Puche y quizás alimentara la estructura de *Sc*, aunque con la visión de Castillo-Puche, que ya en sus comienzos dejó plasmadas sus inquietudes dolorosas pero siempre embargadas por la esperanza. Por otro lado, ambas narraciones están construidas sobre la figura del sacerdote enamorado. Nada novedoso para uno u otro pues ha sido un tema abordado repetidas veces desde distintas perspectivas en la novelística realista y naturalista. En esta novelita podemos apreciar ciertas vinculaciones con dos obras representativas de esa temática en las que el alicantino pudo hallar inspiración, por ejemplo en *La Regenta* y en *Pepita Jiménez*⁸⁶.

Voy a hacer el estudio comparativo de la obra castillopucheana *Sc* con la novela corta mironiana *Ehs* haciéndome la siguiente pregunta: ¿Quizás Castillo-Puche pudo tener en mente esta novela y los avatares que sufrió Ignacio, algunos de los cuales comparte con Enrique? Y así, estos dos protagonistas encuentran similitudes aun en la fuerza de sus contrastes.

En cuanto a la publicación o a los avatares de la historia de esta novela corta, sabemos que salió a la luz cuando Miró estaba escribiendo una obra mayor, *Las cerezas del cementerio*, y es entonces cuando, en 1909, se publica en *Los Contemporáneos*. Se trata de una colección de relatos fundada por Zamacois a imagen y semejanza de la colección *El Cuento Semanal*, en la que vieron la luz, en ese mismo año, *La palma rota* (29 de enero), *El hijo santo* (11 de junio) y *Amores de Antón Hernando* (26 de noviembre). Esta novela corta no volvió a aparecer en las sucesivas colecciones que se hicieron de las obras mironianas, quizás rechazada por el autor por motivos ocasionales, uno de ellos por su temática, nada original si pensamos que el mismo tema de la novela ya había sido tratado con brillante expresión por los narradores realistas decimonónicos. Por ello, la versión que utilizo es la definitiva procedente de *Los Contemporáneos* (Madrid), n.º V, 11 junio (1909: 20) analizada por Miguel Ángel Lozano Marco (1986-1987: 267-278).

La novela de Miró narra la frustrada historia de don Ignacio, *el hijo santo*, sacerdote apocado, de orígenes humildes, que, obligado por su madre, doña Leocadia, se ordena presbítero. En la novela asistiremos a ese proceso de frustración que tiene sus raíces en la falta de vocación, y que se amplía en ese proceso amoroso del protagonista –hacia doña María, viuda, con dos hijos para quienes don Ignacio es su preceptor–. Queda hábilmente desarrollado mediante introspecciones, teniendo como fondo y escenario el triunfo de la primavera. Miró usa aquí el procedimiento de la insinuación, sugiriendo la intensidad de sus sentimientos mediante los estados de ánimo y pensamientos del sacerdote, que van incontinentemente afirmándose. Doña María se casará, de nuevo. Y el proceso de frustración continúa: al inaccesible amor por doña María sumará la imposibilidad de desarrollar sus cualidades para el canto. El proceso seguirá adelante, cuando tampoco sea capaz de llevar a término otro proyecto que anhela realizar, uno de carácter filantrópico con los bienes de la herencia recibida de su tío, un hombre rico y sin herederos que confía a su sobrino su amplia casona y sus tierras, una heredad más allá de las fuentes del Júcar. Se tratará de un proyecto inviable por la sinrazón y los temores de los campesinos. Enterado del matrimonio de doña María, desembocará en ese proceso de

⁸⁶ Algunos críticos han hecho notar en sus trabajos estas influencias, que yo no abordaré para no desbordar el tema que analizo. Por ello remito a Biruté Cipliauskaitė (1982: 307-315).

enfermedad física y abulia que le conducirá al más profundo sentimiento de fracaso (Lozano Marco, 1986: 61).

El narrador nos retrata a don Ignacio Baldeño de la siguiente manera:

Es alto y enjuto, de mejillas soleadas; su cabello prieto se hiende por la tonsura ancha y pálida como una hostia. Haldea suavemente, y en sus negros zapatos de terciopelo resplandecen las blancas hebillas. Nunca predicó, solo confiesa a párvulos; estudia solfeo con artístico entusiasmo; y es beneficiado... (*Ehs*, 242).

Como vemos, Ignacio posee una personalidad débil y pusilánime. Su madre lo empujará al sacerdocio, tras la tristeza ocasionada por la muerte de su esposo y la de otro de sus hijos, ahogado en la cercanía de los jardines de su propia casa:

¿Qué dicha podía yo prometerle (a su hijo Ignacio) y mostrar en vida, si cuando me consideré anegada de felicidad, el dolor hacía su morada en mi alma? Y me volví a Dios. “¡Qué Ignacio sea vuestro Señor!” (...). Ignacio vaciló al principio, creyó en mí, vio el camino de la única ventura y fue del Señor: ha sido sacerdote (*Ehs*, 261).

Es hijo de familia humilde que estudió en el seminario de Valencia; si advertimos este detalle, constataremos que Enrique también había estudiado en Valencia, y no quería encontrarse con nadie para que no le delataran su persecución a las muchachas de la aldea; por otro lado, Ignacio muestra ciertas cualidades para el canto, motivo que le llena de orgullo y con el que pretende hacerse valer para crecer en autoestima, sobre todo delante de la viuda doña María, ante quien más acusa su inferioridad: “El recuerdo de su triunfo artístico en la misa le mitiga de ese espontáneo pensamiento de su inferioridad. ¡Quizás se comente la excelsitud del sermón del dominico y luego se llegue hablar de los cantores!” (*Ehs*, 253). Igualmente, Enrique posee habilidades artísticas que tienen que ver con la escritura y que le valen la publicación de ciertos artículos.

Rehúsa en todo momento los cilicios que la madre le coloca delante, sobre todo durante los periodos de hermosa floración primaveral. Se nos presenta como un joven formado en la tradición latina, conocedor de las culturas griega y hebrea; todo un joven humanista (*Ehs*, 236). Tras su encuentro con doña María, conocemos su proceso de enamoramiento, que llevará siempre en silencio y nunca exteriorizará: “se vuelve para ocultar su angustia” (*Ehs*, 267); además, piensa: “Para qué Dios mío, ceñirse este cingulo de mortificación, si toda su carne se retuerce en martirio” (*Ehs*, 268). Enrique experimentará un proceso de enamoramiento de Inés: “lo que era innegable es que Inés era para él como un punto fronterizo y peligroso” (*Sc*, 49). Aunque siempre percibirá la presencia de Isabel, ese amor de juventud totalmente idealizado y que trataba de sacarse de sí con el cilicio: “—Toma, Enrique, y no huyas. Para que aprendas. Toma, Inés, para que aprendas a cerrar los ojos. Toma, uno, dos, tres... Pero no siempre en el mismo sitio. Toma ahora por Isabel. Para que aprendas a enterrar y pudrir los recuerdos” (*Sc*, 46). Por miedo a decirle sí a Isabel, Enrique marchó al seminario (63) y por miedo a decirle no a su madre, ingresó en él. Es el mundo femenino el que ofrece sus fuerzas en ese lado oscuro de Enrique, como en Ignacio. Solamente cuando ambos sientan la iluminación podrán superar las fuerzas contrarias y posicionarse en el plano de la subjetividad.

Pero la vida de Ignacio está sembrada de fracasos. Abandonará su beneficiado eclesiástico para marchar a una finca heredada y fracasará en aquello que cree poder ser capaz de llevar a término: la creación de una caja de socorros para los trabajadores y campesinos de la hacienda, un fracaso que sumará a los dos anteriores: “¡Sus otros anhelos eran todavía mayores enemigos de su estado! Ruinosos, pues, han quedado sus ideales (el canto y sus amoríos). Otros le ofrecen la nueva vida...” (*Ehs*, 270). Caerá en un profundo estado de languidez: “mejora pero la disciplina de su vida es de un hombre decrepito, y (...) está en la cima de la juventud” (*Ehs*, 286).

Otro tema que fluye por las páginas de las novelas es, sin duda, el dolor ante el desconcierto de la muerte. Los personajes arrastran el dolor por la pérdida de personas queridas. Así, don Ignacio ha perdido a su padre y a un hermano, más tarde a uno de sus discípulos; su madre ha perdido a su esposo y a su hijo; la viuda doña María ha perdido a su esposo y después a su hijo, Ramirito. La misma novela se inicia con una cita bíblica del *Libro de Job*. El dolor de don Ignacio reconcome sus entrañas ante sus anhelos imposibles y el dolor de su madre la corroe al no poder convertir en santo a su hijo: “¡Oh Señor! ¡Lo hice sacerdote; pero no puedo, no puedo hacértelo santo!” (*Ehs*, 289). Estas serán las últimas palabras de doña Leocadia en la conclusión del relato. En el caso de *Sc*, el dolor ante la muerte se refleja en la madre viuda y en los hermanos muertos en la guerra civil.

Nuestro sacerdote y demás presbíteros viven con cierta holgura, juegan en el Círculo Católico de la ciudad al tresillo, se recogen para sus meriendas y sueñan con los embutidos traídos y cantados por sus excelencias en boca de don César, hacendado de Burgos, que pasa su vida en las cálidas aguas del Mediterráneo. La cuestión social es el último de los ideales que el joven Ignacio parece querer abordar en su vida: la ayuda al obrero que vive bajo la usura del poderoso. Su deseo de crear una caja de socorros que alivie la presión de la usura parece que nace de su formación religiosa. Sabemos del asombro que ocasionó la encíclica del papa León XIII, *Rerum novarum*, en la que tomaba clara postura en favor de los obreros. Sin embargo, fracasará por la desconfianza que genera entre los jornaleros. Así lo explica Lozano Marco (1986: 62): “La cuestión social aparece así sometida al mironiano tema de la falta de amor, que explica los odios y alejamientos entre los hombres, y en don Ignacio ese fracaso supone la descalificación de la visión idílica del campo, de la alabanza de la aldea”.

La vida fácil en el seminario también se percibe en *Sc*, con la comida que llega de todas partes, especialmente con los nuevos potentados del régimen, como se representa en la figura del falangista Alfredo, primo de Enrique que “Era el jefe del Sindicato Nacional del Arroz, (...) había proporcionado a los padres una guía para tres toneladas de arroz, (...) también hablaría con el Sindicato del Cemento y de la Madera” (*Sc*, 101). Esta situación contrasta con el sufrimiento del pueblo: “El pueblo marinero vivía unos tiempos de calamidad terrible. La gente emigraba o se dedicaba al estraperlo” (*Sc*, 111). Pero ese fracaso de Ignacio, su inclinación hacia cuestiones sociales, será algo más trabajado por Castillo-Puche en el resto de su producción y concretamente en *Com* o en *Rrr*.

En el fondo de esta novela se advierte la presencia de Schopenhauer –ya citado en otras ocasiones por Miró, desde *La mujer de Ojeda*– en la ubicuidad del dolor y en el sentido de ver la vida como la historia de un sufrimiento. La presencia de Nietzsche se advierte en el tema de la vitalidad descendente del protagonista, en el desdén e indiferencia de los sanos, fuertes y ricos hacia los enfermos, débiles y humildes. A esto hay que añadir el simbolismo de

Maeterlinck, expresamente citado, de quien se toma esa visión de los niños marcados por la muerte, tal como aparece en el capítulo titulado «Los prevenidos» de su libro *El tesoro de los humildes* (Lozano Marco, 1986-1987: 277).

Paciencia Ontañón de Lope (1973: 144), al estudiar la temática y la influencia del psicoanálisis en la obra mironiana, asegura que

En el análisis de *Ehs* se ha hecho una relación entre el estado sacerdotal y las presiones del matriarcado. Se trata de un complejo de Edipo mal resuelto y el deseo materno de no compartir al hijo más que con otra madre, la Iglesia, que hacen del hijo-sacerdote una víctima de la represión sexual y de la neurosis. La sumisión de Ignacio a su madre, así como su sexualidad infantil, matan al padre, original interpretación de la teoría freudiana. Larsen se pregunta si en ese tiempo conocería ya Miró la obra de Freud, puesto que utiliza tan de cerca sus ideas.

Miró parecía conocer muy bien los repliegues recónditos del alma humana y debió de ser después, cuando, buscando la explicación de algunos comportamientos, recurriese a Freud. Esto respondería a las ideas de este sobre los escritores, a los que consideraba los mejores conocedores del alma humana y precursores, en muchos casos, de la ciencia psicológica.

3.3.3.- Observación, reflexión y exploración.

Este epígrafe acoge cuatro novelas castillopucheanas. Las dos primeras pertenecen a una inacabada trilogía llamada “El cingulo”. Las otras dos, *P40* y *Ob*, han sido construidas con la técnica periodística que siempre habitó en José Luis Castillo-Puche. En una entrevista que le hicieron en 1974, que apporto en el apéndice III con la numeración (5), y a la que ya me he referido en otro apartado, así lo constata.

Las dos primeras novelas fueron escritas y publicadas durante el primer lustro de la década de los setenta y las dos siguientes en 1963. En ellas encontramos a cuatro protagonistas que inician sus propias bajadas al infierno tratando de encontrarse a sí mismos en diversos ámbitos vitales, religiosos, políticos y sociales. Cada uno de ellos morirá para renacer, pero pasarán por una muerte física, no tanto la de Alfredo, que será de la propia consciencia, sumiéndose en la locura; Jeremías y Genaro morirán asesinados y previamente acusados de un crimen y, por último, Chemari queda suspendido en el avión de regreso a casa, una vez renacido tras su autoconocimiento. Aunque se produzca la muerte de los protagonistas, sus propios descubrimientos son devueltos a la humanidad en sus escritos.

3.3.3.1.- Trilogía “El cingulo” / *Sin camino*, Castillo-Puche.

En este grupo de “novelas no Hércula” sigue presente el cuestionamiento de la religión desde dentro de la misma institución, iniciado ya en *Sc*. Ahora otros espacios, la ciudad de Murcia y la norteamericana Nueva York, llevan a los protagonistas de dichas novelas a cuestionar las consecuencias de una religión vivida como represión y, en consecuencia o contrapunto, a convertirse en seres subordinados a instintos primarios; o bien los protagonistas sufrirán las consecuencias de una prisión y muerte a cambio de intentar transformar esta situación dentro de una trama con tintes policíacos, heredera de *ME*.

“El cingulo” es el nombre de una trilogía inacabada que engloba las novelas *Com* y *Ja*, escritas en el primer lustro de la década de los 70. Como vemos, tres títulos que aluden a elementos bíblicos y religiosos, analizados en el capítulo 2.º de la parte I de esta tesis. El

cíngulo es aquel elemento o cordón, con una borla en cada extremo, que forma parte de la vestimenta de los sacerdotes como símbolo de la castidad o el celibato exigidos por la religión cristiana y que también recuerda al látigo con que flagelaron a Jesús. De ahí el carácter represivo que tendrá la religión sobre los aspectos erótico-sexuales y el contrapunto que vivirán sus protagonistas.

Durante una entrevista que Manuel Ángel Castañeda le realizó en el diario *Montañés* el 14 de septiembre de 1972, bajo el epígrafe “Un escritor profundamente barojiano”, Castillo-Puche se refiere a esta trilogía de la siguiente manera:

El Cíngulo

-¿Qué escribe actualmente?

-*La misa negra*, que es el segundo libro de la trilogía iniciada con “El cíngulo”. En esta segunda parte la acción se desarrolla en EE. UU. y Sudamérica. Se continúa analizando la problemática del clero, como en la obra anterior. La tercera novela se titulará *Opus perfectum*.

Vemos que hay cierta discordancia a la hora de titular sus novelas. La primera de la trilogía lleva por título *Com* y en la edición de 1971 el título de la trilogía forma parte del de la novela. La segunda la hemos conocido con el título de *Ja*, publicada ya en 1975. A Castillo-Puche se le aconsejó que le cambiara el título debido a la situación histórica; por lo tanto, debió abandonar el título de *La misa negra* para esta segunda novela. En cambio, no hemos conocido la publicación de la tercera novela, *Opus perfectum* (*Obra perfecta*). Quizás ha quedado diluida en *Rrr*, de su última trilogía, inacabada también.

En todo caso, estamos ante unas novelas sumamente autorreflexivas. Los protagonistas se zambullen en la bajada a los infiernos para autoconocerse. Uno lo hará con el insoportable peso del mal o el pecado en forma de imagen sexual y otro, por medio de la escritura, autoanalizándose, soportando el peso de una decisión y de sus acciones, con el apoyo incondicional de una mujer y con menos carga sexual, pero gravitando en torno a un asunto religioso, o más bien de conducta religiosa. Son novelas también influidas a veces por el decadentismo de Miró y por un cierto pesimismo, pues estos protagonistas no alcanzarán el plano de la subjetividad consciente, ya que Alfredo acabará “loco” y Jeremías “muerto”. Quizás lo podamos entender como un renacimiento a la muerte: viven y se han transformado en otro yo en la muerte consciente.

El elemento sexual está muy presente, fundamentalmente en la primera novela, *Com*, continuadora del conflicto planteado en *Sc*. El celibato en los curas siempre ha sido planteado desde la represión y por ello, en plena actualidad, salen a la luz numerosos casos de pederastia o de conductas sexuales bastante cuestionables de algunos sacerdotes. En la actualidad el Papa ha reconocido la necesidad de celibato en los curas y de castidad en las monjas, pero al mismo tiempo se descubren más casos de relaciones sexuales (y con hijos) de los ministros de la Iglesia. El papa Francisco ha pedido perdón por estas conductas. Por lo tanto, fue un tema que sobrecogía a Castillo-Puche y le preocupaba; por ello quiso acercarlo a la sociedad con el arma de la literatura para que se tomara conciencia de él.

a) Como ovejas al matadero (1971)

Castillo-Puche retoma la temática de *Sc* en esta novela tras más de veinte años. Se advierte, por lo tanto, que es un tema de suma importancia para él que ya había dejado ver en la novela coral *Hp*, donde además de presentar a dos sacerdotes con conductas diferentes, uno de ellos con sus propias dudas, Castillo-Puche presenta el mismo dilema que apreciamos en Enrique. Este choque aparece ya dibujado en la figura de Lorenzo, el sobrino seminarista de don Luciano, albacea de cierta herencia con una labor bastante cuestionable desde el prisma cristiano. Lorenzo entiende que no puede seguir un camino equivocado que se le antoja falso y en una carta de despedida es tajante, recordándole a su tío sus maneras de Judas:

Yo sé que usted, como tiene un corazón miserable y apegado a la plata, aunque, de tarde en tarde, pueda repartirla en pequeñas fracciones, para que todos reconozcamos su liberalidad, le echaré la culpa de todo a los dineros, a los malditos, a los corrompidos y encanallados dineros que siempre han sido el precio de la traición (*Hp*, 104).

Se trata de un protagonista que huye por otros caminos distintos al sacerdocio acompañado de una mujer. Por lo tanto, al igual que Enrique, estos dos personajes renuncian a la vocación sacerdotal, no así Ignacio, de Miró. Y ¿acaso salen victoriosos de esta lucha o salen subyugados al instinto primario reproductor del ser humano? Enrique abandona el seminario sin haberse desprendido del recuerdo de Isabel y tras dejarse arrastrar por numerosas experiencias eróticas, mientras que Lorenzo huye con Feli.

En *Com*, Castillo-Puche maneja la tensión y el suspense como auténtico escritor de novela negra. Centra la atención y el clímax en un día exacto de julio de 1936, el de la ordenación sacerdotal de cuatro seminaristas que se sumergirán en sus propias conciencias para desentrañarse a sí mismos en esta decisión de la vocación sacerdotal. Estos cuatro ordenandos configuran su futuro de tal manera que cada uno de ellos viene a representar las diversas posiciones que adopta la Iglesia en la sociedad. Un viaje a los infiernos de estos cuatro seminaristas que, sin embargo, viene relatado en tercera persona, contado por un narrador omnisciente. Quizás si los cuatro seminaristas hubieran expresado sus propios pensamientos la narración hubiera ganado más.

Fulgencio, Ramiro, Cosme y Alfredo son los cuatro seminaristas que comparten este momento crucial de la ordenación. Ya vimos en capítulos anteriores la caracterización de estos personajes que de manera yuxtapuesta exhiben su autoconciencia. Cada uno tiene unos orígenes familiares diferentes y cada uno se proyecta hacia el futuro con deseos distintos. Fulgencio y Ramiro buscan el camino de la implicación y la reforma de la religión, mientras que Cosme es la figura acomodaticia y “homosexual” de la Iglesia y Alfredo se sentirá dominado por sus instintos sexuales.

El título quizás se le haya ocurrido a Castillo-Puche a partir de unos versos de Agustín de Foxá: “era un redil de ovejas / que iban al matadero y que balaban”, que curiosamente sirve de epígrafe al capítulo F de la novela de Torcuato Luca de Tena, *Lbl*, que analicé en el capítulo anterior para realizar el estudio comparativo de la castillopucheana *Epl*. Pero es cierto que también alude a una expresión bíblica, como ha quedado anotado en el capítulo 2.º de la parte I. En todo caso, el título incluye metafóricamente a cuatro seminaristas que van a ser ordenados

sacerdotes, pero que, por los tiempos políticos que corren en la novela, es posible que sean sacrificados, como le aventuran unos obreros a Fulgencio y a Ramiro:

Viendo a los dos sacerdotes jóvenes, comenzaron algunos de ellos a balar como los corderos, a los que respondían otros desde lejos. Uno de ellos, con voz aguardentosa, gritó: –Preparaos para el matadero. Fulgencio y Ramiro callaron, pero se quedaron mohinos. Al rato, Ramiro preguntó:
–¿Has oído?
–Lo bueno es que citan al profeta Isaías sin saberlo y ayudarán, en lo que esté de su parte, a que se cumplan las profecías. Como el cordero al esquilador, como el cordero al matadero... (293).

Lo que recoge precisamente la cita que encabeza la novela, la de Isaías, 53-7, junto a otra de *La Celestina*.

Por lo tanto, el ambiente de la novela está cercado por el término “sacrificio” en varios planos. Dentro del plano personal, algunos de estos seminaristas comparten rasgos con Enrique (*Sc*) e Ignacio (Miró): personajes pusilánimes que se sienten empujados al sacerdocio como imposición de un orden matriarcal o social superior, sacrificando y renunciando a sus propias vidas y a sus verdaderas vocaciones. Pero también son almas inocentes que buscan encontrarse en la resolución de sus propias dudas, cuando los asaltan unas circunstancias sociales o políticas y son utilizados como “cabezas de turco” o “chivos expiatorios”, como elementos que corrompen unas estructuras sociales en aras de unos ideales políticos que, en vísperas de la guerra civil, se ceban con ellos. Por ejemplo, cuando el Frente Popular toma el mando aparecen letreros escritos en rojo que son augurios: ¡abajo el clero! O esas increpaciones de los obreros a Ramiro y Fulgencio, precisamente dos almas que tendrán puestas sus miras en los problemas de ellos. También funcionarán como augurios los sonidos ensordecedores de la calle, proféticos de un final trágico para ellos y que ya apreciamos en *Cmh* y en *Ev*, cuando una jauría de personas se abalanzaba sobre un cura en las calles y lo destrozaban.

La acción, si la hay, se ajusta temporalmente al discurrir de la jornada de la ordenación, un tiempo cronológico que avanza con el devenir del día y concluye con el ocaso: hasta el mediodía la tensión crece de forma ascendente hacia el momento de la ordenación sacerdotal y a partir de aquí, hasta la noche, la tensión se desarrolla en un tono descendente para concluir con el ingreso de Alfredo en el manicomio. Sin embargo, se abre otra vía de intriga y tensión, el ambiente trágico que se avecina en Murcia en vísperas de la guerra civil:

La noche ruidosa, mitad bronca, mitad deleite, se echaba encima. Toda Murcia hervía con sus gritos perdidos, sus múltiples campanas, sus agresivos altavoces, y en los ratos de silencio, la huerta entera era también como un tambor delirante de mugidos apagados de vez en cuando por el compacto fragor de la grillería total (295).

En este manejo del tiempo, Castillo-Puche se acerca a autores como Proust o Mann, comprimiéndolo hasta tal punto que parece como si se hubiera detenido, y eso es lo que sucede en *Com*. Y en este tiempo comprimido, lento en su discurrir, destaca por encima de todos la figura del seminarista Alfredo como joven que se inicia en un rito de autoconocimiento. En ese punto realiza su propia bajada al infierno y la luz del conocimiento le descubre su propia lucha entre su ángel y su bestia para derivar en “un caso típico de represión sexual que explota, que se rompe, que enloquece (...) y es que la naturaleza no se puede detener como quien pone un paredón al río, hay que encauzarla, pero no de este modo frustrador” (292).

Sc está presente en esta novela, tanto en el ambiente del seminario como en el prototipo de sacerdotes o seminaristas. Pero sobre todo en el conflicto planteado, aquel que escinde al héroe entre dos contradicciones insalvables: seguir los impulsos de su voluntad o acatar los dictados de un deber superior, ahora con un desarrollo sin capítulos. Este conflicto, que lleva implícitos la duda y el dolor, se robustece cuando nuestro héroe contempla y observa una realidad que nada tiene que ver con los pilares francos del cristianismo. Entonces, puede optar por dos caminos: afrontarlos sin ponerlos en tela de juicio y dejarse arrastrar o, por el contrario, criticarlos, buscar otras propuestas, bien desde dentro o bien desde fuera.

Alma Amell (1988) analiza ambas novelas y retoma el aspecto de los personajes de una y otra, en los que se aprecia cierta continuidad, aunque con otros nombres. Se pasa de un esbozo en *Sc* a una definición más marcada en *Com*:

Los que en *Sc* se asoman, en los diálogos, toman una forma más concreta en *Com* en uno o varios de los cuatro ordenandi. Por ejemplo, el Barón de *Sc* se encuentra realizado parte en Ramiro, parte en Fulgencio, ya que las ideas que el primero tan elocuentemente expresa son llevadas a la práctica por los dos últimos. El interés del Barón en el aspecto escolástico del sacerdocio se manifiesta en el firme propósito –que sin duda llevará a cabo– de Fulgencio de enseñar en un seminario. Por otra parte, la preocupación por la justicia social, que en el Barón no pasa de ser teoría, se resuelve en Ramiro, que llega incluso a negar su condición de hijo de familia acomodada, terminando por aislarse completamente de esta. Por otro lado, Ramiro también demuestra tener el carácter bondadoso que el Juan de *Sc* solo se apunta. Tanto Ramiro como Fulgencio, cada uno a su manera, van a ser de los pocos sacerdotes dedicados al bien de la Iglesia (...). Ahora bien, a ninguno de los dos les falta humanidad, ya que tienen sus dudas y conflictos, por lo que su carácter en ningún momento resulta inverosímil y por tanto inaceptable (39).

Pero las esperanzas puestas en este tipo de sacerdote no culminarán en esta obra o en la trilogía, sino que tendrán una realización plena en su última novela, en la figura del joven sacerdote Maldonado, reflejo de una Iglesia Católica verdaderamente entregada al servicio del necesitado y que apuesta por reformas como la que viene intuyendo Ramiro: “Quién sabe si con el tiempo no se corregirá todo esto, el ayuno y algo más... –La Iglesia marcha con paso lento–, agregó Ramiro” (*Rrr*, 17).

Igualmente, la parte acomodaticia y de inclinación homosexual, con cierta veta pederasta, se ve predibujada en el Noli de *Sc*, dibujada en el ordenando Cosme y llevada al extremo nauseabundo en la figura del obispo o cardenal don Amadeo de la última trilogía, como veremos.

En todo caso, tanto Cosme como el Padre Espiritual, que viola a Alfredo, son dos figuras dentro de la Iglesia víctimas de sus propios instintos que toman conciencia de sus propias debilidades y desprenden cierto desdén. Por ejemplo, la afición de Cosme por Camilín, un niño del coro:

Ahora ya, colmada la dosis de las bromas y las caricias... lo que buscaba y quería directamente era amurallar con los brazos y apretar, como un cepo, contra sí el elástico y huidizo Camilín que en su confusa pero advertida humanidad comenzó a notar que la maniobra de Cosme tendía a exprimirlo como un limón... cobijando poderosamente al menudo cuerpo debajo de sí... Aplastando con saña y ternura al mismo tiempo al diminuto cuerpo bajo el suyo grande que tendía a la fofez, pero que era pegajoso como el de ciertos peces marinos (*Com*, 130-140).

Su inclinación a la homosexualidad viene de entender a la mujer como causa de males. Es por ello por lo que buscará la pureza en el hombre (77). Sin embargo, Cosme no se atormenta por esta inclinación. Su sentimiento de culpabilidad queda mitigado por la confianza en el perdón divino y por su propia conciencia de ser débil: “Su carne había probado el cilicio y los castigos corporales... Pero, por más que se engañara, él mismo sospechaba, con mixtificado placer, que siempre había sido débil y que esta podía ser su salvación...” (139).

Esto no sucede con Alfredo; su sentimiento de culpa no encuentra sosiego en el perdón divino y, por lo tanto, acaba sucumbiendo a sus instintos sexuales y venerando su falo, después de un largo camino tortuoso:

La vocación había consistido en vivir descoyuntado y dividido en una cruz de muchas aspas... La vocación había sido siempre un campo roturado de carteles con “vedado por aquí”, “vedado por allá” como si la vocación fuera una incursión orgullosa en la entrega y en la renuncia total a la vez, ya que se hacía obligado condenar de antemano precisamente el mundo que se intentaba salvar (13).

Pareciera que todos los elementos de su alrededor se hubieran confabulado para que no llegara a ser ordenado sacerdote, como si todos supieran su debilidad por el sexo: “Se le había soltado el cíngulo, el símbolopreciado del sacerdocio, (...) y una nube de tristeza le cegó los ojos” (25). Por lo tanto, Alfredo está sumido en un proceso en el que su culpa vencerá a su voluntad (28) y sucumbirá al propio fuego de la masturbación:

Alfredo era fuego, pero un fuego que se consumía a sí mismo y que sofocaba reñidamente el fuego del Paráclito. (...) Pero el fuego externo no era para Alfredo más que una furia desatada de aquel otro fuego que se hacía líquido obsceno en la palma y en los dedos de las manos (...). Este fuego lúbrico de la carne era la contradicción ignominiosa de aquellas purísimas lenguas de fuego que alguna vez habían atravesado su alma como una espada de verdad y que dejaban en el espíritu las inefables pavesas casi celestiales que daban sed y hambre de lo divino (43-44).

Alfredo mismo estaba constituido de sexo: “En la razón misma de su naturaleza latía la patología de sexo; una angustia, una curiosidad, una enorme debilidad” (186).

Todas estas luchas internas de Alfredo son presentadas en forma de sueños o rescatadas de su inconsciente por medio de la memoria. Se dan en su interior y son iniciadas con su propio viaje hacia su espíritu (213). Todo se ha consumado en el ritual y ahora estos cuatro seminaristas comienzan el camino del sacrificio: “revivirán en su vida el sacrificio de los sacrificios” (223). Pero la cumbre de la tensión llega cuando Alfredo ya no puede dominar su lucha interior y tiene que exteriorizarla con “unas ganas enormes de chillar y llorar a gritos le entran como sacudidas de fiebre” (226). Acaba quitándose las vestiduras, quedándose con el cíngulo y entonces prorrumpe en insultos al obispo, al rector, al maestro de ceremonias: “con los ojos fuera de las órbitas, intentando alejar con las manos algo que parece volar en torno suyo como murciélagos siniestros” (243). Aquí tenemos la imagen que le servirá a Castillo-Puche en su penúltimo libro, que nos recuerda a un cuadro de Giotto, donde San Francisco espanta a unos demonios en forma de murciélagos. Todo para iniciar un nuevo camino hacia lo locura. Durante su ingreso en el sanatorio, Alfredo sentirá la subyugación a su miembro viril, al que adorará con sus manos consagradas: “Fusión desdichada del culto enloquecido al miembro viril con las palabras sacrosantas de la consagración: *Hoc est enim corpus meum*. Solamente la locura en su versión más blasfema e impura” (287). Y es que la existencia de Alfredo ya había cambiado, ya se había transformado: “entró en un vértice sobrecogedor y alucinado de luces y sombras que no

estaban fuera, sino dentro de sí, pero que transformaban todo lo exterior a su medida” (272) y solo se debía a “su verga alzada”.

Murcia es el lugar donde transcurre la ordenación, pero el ambiente de la ciudad se va cargando de tensión al compás de la explosión de la guerra civil. Por lo tanto, dos ambientes, uno interior y otro exterior, camino de explotar: “Murcia iba perdiendo por momentos su azul salcillesco y se iba diluyendo en una bruma lechona que se hacía cada vez más pesada” (32). Curiosamente la alusión a Yecla (no a Hércula) se hace latente en esta narración del grupo de “novelas no Hércula”. Por lo tanto, Castillo-Puche hace un guiño al lector al construir de forma paralela el mundo ficcional con el real: lo real tiene cabida en lo ficcional y lo ficcional tiene cabida en lo real. Así, Ramiro ansiaba irse, en su futuro sacerdotal, “a aquellos puestos de los que todos venían huyendo, como la zona minera de Cartagena o el campesinado de Jumilla o Yecla. Quería entregarse al proletariado en cualquiera de sus formas y le interesaban las fábricas y las Casas del Pueblo más que las cofradías y las congregaciones piadosas” (76). Y de la misma manera la familia de Alfredo procede de Yecla.

Como se ve, Murcia sigue su propio sacrificio y su propia tensión camino de la guerra civil, todo un proceso que tiene cabida en el transcurrir de un día:

Conforme la mañana se va endulzando aumentan los gritos, los bocinazos, las blasfemias, los eructos, los olores animales. La ciudad entera es greda del río traída al asfalto, fruta que se pisotea, que se come a bocados y goteando (...) Murcia vibraba como un enjambre, bullía como un avispero, tremaba como una inacabable estación, se desgarraba como un inmenso matadero (...). Pocos podían darse cuenta de que allí dentro (de la capilla) cuatro vidas jóvenes estaban sellando su destino, cuatro destinos singulares, destinos ignotos, estremecedores, incomprensibles, dramáticos... (225).

Incluso, un elemento tan real como el periódico murciano, entonces y ahora, se suma al augurio trágico de los sacerdotes: “Ya el hecho de comprar *La Verdad*, el periódico católico de la provincia, está siendo mal visto. No se ponen bien las cosas para los curas” (137).

Mientras que Enrique de Sc es un Orfeo que baja al inframundo para recuperar a Eurídice, y en cierta manera Enrique recupera y entiende que no tiene por qué renunciar a la mujer y por ello abandona el seminario sin mirar atrás, no se vaya a disipar su decisión, ahora, Alfredo no llegará a esta conclusión, sino que, una vez anulada su consciencia, se entrega en cuerpo y alma a la bestia de su sexo. Aunque previamente a esta entrega ha sufrido el amor frustrado y vedado de Tomasa. Su entrega a la mujer surge insistentemente en su memoria, como le sucedía a Enrique, de Sc:

Y en un esfuerzo por fijar su pensamiento en lo que estaba y donde estaba, volvió al verano de tercero de Filosofía y la vendimia, la fatídica vendimia. (...) La Tomasa, (...) ella me salvó, porque me creó esta repugnancia a todo lo que en los sentidos nace y en los sentidos muere. (...) Porque Tomasa no era una mujer, sino una bestia inmundada... De aquí surgió el sentimiento que sentía hacia la mujer y pudo constatar como decían los Santos Padres: “La mujer es cepo de obscenidad, (...) engendro de Satanás” (65-67).

Ambos protagonistas se ven empujados a la vocación sacerdotal por una mujer que representa la institución matriarcal. La de Alfredo muere de una forma absurda y él se siente culpable al haberla dejado sola: “se clavó el hierro central de la devanadera como si fuera mismamente un estoque” (155). Pero la insistencia de la madre, viuda de un hombre borracho, lo acuciaba insistentemente con su mensaje: “Pero tú serás sacerdote, tú mejor que nadie tienes

que absolverme, tú que estás bendecido por Dios desde que naciste, tú...” (54), cuando realmente su propia naturaleza ya sucumbía al sexo. E igualmente, son madres que no se conforman con que sus hijos sean sacerdotes, sino que tienen que ser santos: “Santo, solo te quiero santo, santo o nada, santo, santo” (56), cuando ya en la vendimia había sucumbido al desvirgamiento con Tomasa... Por ello, Alfredo cargará al hombro con el sentimiento de culpa (68), que en el tiempo presente de su ordenación verá reflejado en su hermana Rosa, testigo de su caída en el sexo: “Las mujeres, para Alfredo, estaban en cierto modo, representadas por su hermana, cuyas lamentaciones y quejas eran dichas en nombre de todas las mujeres” (186).

Si se sigue ahondando en ambas novelas, se ve que en *Sc* Castillo-Puche trataba a su protagonista con tibieza, en el aspecto de sus dudas sacerdotales y sus inclinaciones sexuales; ahora, en *Com* lo hará desde la furia. Su protagonista cargará con el peso del mal, del pecado (sexual). Todo lo atenuado que se encuentra en *Sc* es llevado al extremo en *Com*. Así la educación y formación religiosa que reciben –unido al proceso vital del joven Enrique– los aspirantes al sacerdocio son, sin duda, el tema central de la novela; una formación religiosa marcada por una fuerte espiritualidad religiosa, una educación que pretende salvar almas: “para ti no existirían más que almas, las almas que se condenan, las almas que podrían salvarse, las almas que no aman a Dios. (...) Si tú fueras mucho al Sagrario, estoy seguro de que no vivirías en esa disipación” (*Sc*, 54). Para ello se preparan y para ello deben estar alerta a las acechanzas del mal, en especial la sensualidad. El mismo Enrique llega a insinuar sobre la relación que mantienen Carmelo y Federico: “Es Carmelo el que anda como loco sin dejarlo a sol ni a sombra. Terminará estropeándolo. (...) No sé cómo los padres no se dan cuenta de que todo esto es peligroso” (*Sc*, 83).

La hipocresía está presente a lo largo de la novela en la figura de los jesuitas, cuya actuación en la fiesta del seminario se muestra de manera patente: “se iban repartiendo estratégicamente a los invitados. Parecían estar distraídos (...). Ante aquellos hombres Dios forzosamente tenía que inclinarse en una concesión extraordinaria de favores” (*Sc*, 89). Una hipocresía que aprenden los mismos jóvenes seminaristas, como Noli: “es un bicho, está bien claro desde el momento en que es capaz de traer de ocultis al seminario un libro prohibido y luego denunciar al pobre librero para que le echen una multa” (*Sc*, 84). Incluso el mismo Gerardo, muchacho bien considerado por Enrique, le confiesa: “Aquí lo mejor de todo, Enrique, es pasar inadvertido. (...) Ya serás libre más adelante, (...) no es suficiente ser bueno. Hay sobre todo que parecerlo. A ti te faltan algunos detalles, los matices, las apariencias, ciertas pequeñeces” (*Sc*, 34).

No son ajenos a lo que ocurre en el exterior y se sigue con preocupación el final de la II Guerra Mundial; las voces son diferentes; hay cierta corriente de simpatía por el frente de los aliados, el régimen en el poder ha acallado a algunos obispos que han denunciado los totalitarismos como se percibe en el seminario, donde “había brotado (...) de la noche a la mañana, una corriente de simpatía y admiración hacia los aliados” (*Sc*, 72). “Se trata del rumor de que el Gobierno español ha prohibido la difusión de una pastoral en la que se condenan los excesos del totalitarismo. (...) Y este es un estado que se las da a cada dos por tres de católico” (*Sc*, 74).

La amistad estará presente en la vida de los jóvenes seminaristas frente al sentimiento de compañerismo que viven los padres; especialmente, la de Enrique con algunos de sus compañeros y de manera peculiar con el hermano enfermero, quien intuye su soledad y su falta

de vocación: “ –Tengo que irme, hermano. –¿Sabe bien lo que hace? –Creo que sí. Es lo mejor que puedo hacer. –En ese caso hace bien en irse. Enrique se iba tranquilizando solo con este diálogo. (...) Le apretó la mano cariñosamente” (Sc, 262).

En oposición a la Iglesia que representan los padres jesuitas, cercana al poder y sus beneficios, surge el modelo propuesto por el narrador: cercana, abierta y deseosa de servir. Esta es la Iglesia con la que sueñan algunos de los seminaristas internos. Así, toda la novela destila un pensamiento progresista, modelo que quiere hacer presente el narrador pero que choca constantemente con el conservadurismo de los jesuitas. Se trata de un modelo de formación basado en el respeto, alejado de la conciencia de pecado en la que viven los personajes; así se desprende de la visita a la ciudad de Santander, donde Enrique deambula sintiéndose libre de los pensamientos negativos hacia la mujer y el sexo predicados por el padre Espiritual: “Sentir adoración por ellas no es pecado” (Sc, 141). En su estancia en el asilo u hospital, tras el siniestro vivido en Santander, el mismo recuerdo de su vida encerrada en el internado de Comillas lo daña: “La palabra Seminario ató la imaginación de Enrique al carro de un sufrimiento insoportable, (...) un sitio donde su alma se sentía dividida, atormentada” (Sc, 189).

Todos estos temas se hallan presentes en *Com*: se cuestiona la educación y la formación religiosa; es necesario acudir al centro de la formación para renovar la Iglesia. Es lo que pretende Fulgencio en su futuro. Por otro lado, la hipocresía representada en Cosme y sus aspiraciones de ser como esos sacerdotes de vida fácil hacen que lo que suceda en el exterior le sea ajeno, buscando su postura más cómoda y no dándose cuenta de que, ahora, en vísperas de la guerra civil, ellos serán carne de cañón. Pero estos cuatro seminaristas no son compañeros de seminario, sino que han dado un paso más, han iniciado una amistad que tendrá continuidad en la siguiente novela de esta trilogía. Cada uno velará por el otro y sobre todo por Alfredo que, en diferentes ocasiones, sentirá el empujón de sus amigos hacia adelante y por ellos será conducido con cariño al sanatorio. Por lo tanto, *Com* destila un fuerte pensamiento progresista que en el todo castillopucheano no ha concluido. El mismo Castillo-Puche seguirá su lucha en las siguientes novelas, retratando las dos versiones de la Iglesia, la anquilosada y la novedosa. De ahí que el elemento sexual envuelva toda la narración y esté tan presente.

b) Jeremías el anarquista (1975)

Estamos ahora ante la segunda novela de esta trilogía escrita en la década de los setenta. Como ya advertí, esta novela en un principio se titularía *La misa negra*, según la entrevista que recogí al comienzo de este apartado. Vemos que en el último momento el título cambió, aunque el contenido se mantiene. Quizás Castillo-Puche, ahora con la novela incipiente en 1972 o, solamente esbozada, estaría pensando en otro protagonista, en Justo, también clérigo (ex-cura) y con un nombre al que no hace honor en el desarrollo de la novela, con comportamientos cínicos y malévolos, ocupado en hacer “misas negras” (25). Sin embargo, optó por el título epónimo de su protagonista, cuya relación ha quedado analizada en el capítulo 2.º de la parte I. Es el que escribe la novela en forma casi de lamento confesional. Por lo tanto, escrita en primera persona del singular, desde un “yo” que también enjuicia y valora lo que escribe Fulgencio.

Asistimos a la visión fragmentaria de la realidad desde el perspectivismo del protagonista, que percibe sus espacios de manera animalizada y, en consecuencia, a las personas como animales: “A veces comparo esta horrorosa jaula con la gran pecera de las Naciones

Unidas” (37). Animales feroces conviven con peces, animales que no duermen y no tienen memoria, cualidades poco apropiadas para una institución gubernamental.

Se analiza ahora la problemática del clero, como advierte Castillo-Puche en el prólogo de esta novela, caracterizada por él como “caótica”, y en el que dice: “estando yo comprometido con esta trilogía en la revisión a fondo del catolicismo español, principalmente en la conducta de sus ministros...” (8). Por lo tanto, *Ja* es una novela que recoge uno de sus grandes impactos: la religión, pero no poniendo en duda el dogma sino el comportamiento de sus ministros. Es continuadora de *Com*, aunque se abandone el mundo del seminario, inaugurado en *Sc* y el mundo comprimido y cerrado de cierta capilla que oprime la existencia. Además, se abandona el espacio español para saltar a Nueva York y presentarnos otro organismo, en el que la presencia del clero es relevante: la ONU. Se sigue poniendo en tela de juicio y se ataca tal comportamiento hasta el extremo de que la novela se tiñe con tintes policíacos y de suspense, con secuestros aéreos (159), con asesinatos y con inculpaciones. Castillo-Puche maneja el suspense hasta el final, manteniéndonos en vilo ante la liberación o no de Jeremías de la prisión. En definitiva, se cuestiona la existencia de estas instituciones: “Muchos aún creen que sin la ONU habría muchas más guerras cuando en realidad lo que las NU (Naciones Unidas) hacen es programarlas y administrarlas siempre en beneficio de los poderosos” (54). Es también una novela urdida bajo los engaños, las apariencias, las inculpaciones (346-347), en la que Castillo-Puche hace uso de los medios de comunicación para difundir determinado mensaje:

Yo ya tenía redactado el mensaje que esa misma tarde, cuando todo estuviera en marcha, haría llegar a todos los medios de comunicación de Nueva York, hablando del viajero raptado a bordo, puesto que como tantas veces he indicado, de lo que se trataba era de poner en evidencia el papel de indiferencia, cobardía y culpabilidad que el Vaticano, por medio de su representante en las UN, estaba mostrando en los casos más flagrantes de injusticia internacional, bombardeos masivos del Vietnam, ayuda de armas estratégicas a Israel... (314).

Se trata de una metanovela que se va construyendo a medida que Jeremías escribe en su cuaderno su propia historia: “Escribo todo esto, todo lo que vaya a escribir, todo lo que ya he escrito y roto, desde esta fría jaula de hierro” (9). Pero también a medida que reflexiona sobre la escritura:

En realidad, no podré contar la historia total, primero, por pura conveniencia que me va a obligar a mezclar la verdad con ciertas ficciones o disimulos, pero tan reales como la propia verdad y, segundo, porque, a veces, cuando yo mismo cavilando sobre lo pasado empiezo a reconstruir los hechos, es como si sufriera un sueño extrañamente confuso y eso demuestra la voluntad que tengo (...). Nadie, pues, puede ni debe darse por aludido –sigo el consejo del abogado– pero de esta historia contada por días, por horas, tal como lo pienso, si la memoria no me falla, si alguien dice que es un folletín, que lo digan, porque yo no puedo ni voy a dar explicaciones, lo que sí puedo decir es que esta crónica negra de curas españoles metidos a conspiradores en NY, engatusando a líderes de treinta años de resistencia, no la escribo para justificarme de nada, pero sí para alguien se contiene aquí una pieza de acusación, allá él (11-12).

Esta necesidad que Jeremías muestra de dejar aclarado que en esta historia nadie debe darse por aludido es la misma que Castillo-Puche deja expresada en su prólogo para que nadie se siente identificado con los personajes de su historia:

Se equivoca quien pueda creer o sospechar que los personajes que desfilan por esta caótica novela –sean militares, obispos, exlastrados, monjas o prostitutas– pueden ser

identificables o están calcados o inspirados en alguno determinado de la vida real, ya que, como es sabido, todo personaje de ficción, si acaso, está hecho de retazos de muchos y, más que nada, de retazos de posibles personajes encarnados, agitados y reconcomidos dentro de uno mismo (7-8).

Como en toda metanovela, no faltan las reflexiones sobre literatura o arte o cultura en general (182-183). Incluso sus propias inclinaciones en la celda a la lectura y el dibujo (333-334).

Por lo tanto, el gran tema de la confusión de la ficción literaria con la vida real es una constante en la escritura de Castillo-Puche. Recordemos los problemas que sufrió con la identificación de su Hécuba con la Yecla real y las consecuencias que padeció. Ahora la novela se ambienta en EE. UU., en Nueva York, pero Hécuba siempre está alerta y de forma más o menos velada aparece en las narraciones castillopucheanas poniendo en los protagonistas ese gen particular. El protagonista manifiesta una añoranza por su lugar de origen, al que pretende regresar acompañado de Susan, una vez que salga de prisión. Las descripciones concuerdan con Hécuba, “Ir al pueblo (...)” (366-368), y de ellas se desprende el tema de la guerra civil, que sobrevuela los escritos de Jeremías cuando recuerda su pasado:

Ni poco ni mucho quiero referirme, nada más que lo preciso, en esta historia –no del todo inventada, como puede suponerse, tampoco sacada de la realidad, como interesa aclarar– a nuestra pasada guerra civil, porque ahora mismo desde aquí todo aquello que me parece una pantomima innoble y nosotros en realidad se puede decir que fuimos engañados por turno y por todos, incluida Rusia, fuimos burlados como tordos en primavera, y está claro que entre tanta farsa el gran sacrificio no dio, ni podía dar, los resultados que merecía, pero siempre que empiezo a escribir de esto me entra más rabia que congoja y tengo que dejarlo, aunque luego vuelvo a ello inevitablemente... (23-24).

Su pueblo, al que debe acudir, es recuperado desde la memoria y proyectado hacia el futuro. Por lo tanto es totalmente idealizado. Él mismo se recrimina poniendo freno a este aspecto para reconducir su propia historia: “A qué vienen ahora todas estas minucias de mi pueblo” (368). Pero su pueblo le sirve de contraste para describir ahora Nueva York (384), que conmociona a Jeremías de la misma manera que a Castillo-Puche, como lo expresó en su poema a Nueva York incorporado en el apéndice IV de la conclusión de esta tesis:

Nueva York era lo mismo que siempre, un río con semáforos, un lago de piedra y hombres entre las corrientes infectas de agua, una torre de torres incontables cada una en pugna con la otra, una cueva continua de ramificaciones electrificadas, una pleamar loca de afanosos viandantes que andan a la carrera chocando, metiendo el brazo, la perna, el culo, piafando como percherones, saltando como cebras, arrastrándose como cerdos, curioseando como hurones, pavoneándose como pavos, escapándose hacia el metro o los autobuses como ratones colorados, zambulléndose en los portales devoradores como peces en un cesto, holgazaneándose entre cristales de bares sucios y oficinistas horripilantes (386).

Y en contraste, toda la soledad de Jeremías: “Toda la soledad inhumana de Nueva York se me echaba encima como un tonel lleno de vinagre y azufre, tinta y pez, alquitrán blando y humeante” (398). Nuevamente apreciamos la insistencia del narrador en animalizar a los seres humanos.

Siguiendo con esta confusión de la realidad y la ficción, Jeremías ejerce de autor de sus “memorias” y muestra la misma confusión que cualquier escritor de ficción que alentado por la realidad misma construye una historia:

Todo lo que cuento aquí –o voy a contar– no es tan solo que suene a verdad sino que en cierto modo es la verdad, aunque sea natural que trate de envolver algunos hechos con cierto camuflaje y no por la repercusión que podría tener sobre mí sino sobre otros, porque mucho tiene que ver todo esto con la realidad y con personas reales, y tan reales, aunque a veces pudiera parecer que estoy escribiendo desde la cárcel una novela para entretenerme, y es que en realidad todo sucedió un poco como en las novelas, solo que aquí el autor por un mínimo instinto de conservación –la vida a mí no se me ha acabado todavía– trate de salvar lo salvable... (37).

Se trata de un protagonista que baja a su propio infierno o, más que bajar se halla en él: la prisión es el infierno del que tiene que salir fortalecido por medio de la escritura y la reflexión para acceder a su propio conocimiento: “Pero la prisión obliga a pensar y a conocerse uno a sí mismo y a conocer a los demás” (366). Por lo tanto, Jeremías busca su propio conocimiento, no necesita vencer a nadie ni nada; sencillamente instalarse en el infierno y auscultar para encontrarse a sí mismo porque él está en el infierno por haber querido ser libre y por luchar por ciertos ideales. No se encuentra en el infierno por propia voluntad. Ha sido empujado a él movido por unos ideales de libertad y ahora le toca reflexionar y explorar:

Uno lucha y se deja encerrar en esta sombra de sombras de hierros cruzados, y por andar libre uno no solo muere, sino que deja a Dios a un lado y termina cayendo en el infierno de esta negrura numerada de los obligados a vivir como vencidos y como alimañas a las que se les da por alimento odio reseco y por refresco una siniestra sed de sangre que no acaba (22).

Pero también lleva al hombro o en el fondo de su alma el propio infierno cuando, a través de la escritura, rememora su actuación en la guerra civil española, cuando forma parte de un pelotón de fusilamiento y acaba acribillando a un obispo (29). También cuando después de estar en un campo de concentración vuelve a Candalia para ejercer venganza en el cura don Sixto (167-168), disparándole y ejerciendo él la justicia por su mano: “En el mundo tiene que haber justicia, pero no la justicia que dicen ellos” (170).

Y cuando Susan le descubre la carta de Fulgencio a Justo, en la que se narra la historia de Ramiro, hay un intento de desenmascarar la cara trágica de la guerra, en la que siempre hay odio y muerte de todos los bandos, aun de aquel al que se pertenece ideológicamente:

Yo no voy a negar que existieron desmanes y abusos en nuestro lado, propios de un estado de conciencia que durante años y años había sido mantenido en la ignorancia, el atropello legalizado, la injusticia y el cinismo de unos católicos cómodos y mostrencos, hipócritas y vengativos (...). ¿Fueron acaso las muertes a discreción del otro bando justas y rectas, y a pesar de todo la Iglesia calló? (...) ¿Ves cómo eran y lo que hicieron aquellos a quienes te has entregado?, tu angelical compañero Ramiro (...) fue ejecutado de una manera vil, traidora e ignominiosa... (252).

Pero en su propio infierno (exterior e interior) también se descubre a sí mismo con miedo a la muerte:

Es lo que siempre me ha dado más desazón en esta cárcel, y todos los trastornos que aquí he tenido han sido de miedo a morir, de horror a morir, y sobre todo a ser enterrado aquí no solo en este subpatio infame perdido a través de una puertecilla siniestra, sino en este país donde los muertos deben de ser una ficha y ni siquiera un nombre, un número en el archivo, nada más. (...) La gran faena macabra de la vida (400).

Esta novela también es germen de su última trilogía, en la que Castillo-Puche vuelve a atacar a los ministros de la Iglesia, representados en la figura de don Amadeo, que acabará

asesinado. La caracterización casi esperpéntica de este personaje ya la advertimos, en *Ja*, en la del “monsignore”: “El tal representante de la llamada Santa Sede con su gordura mollar, su voz que se rompe en gallos sensibleros, por lo que yo puedo intuir, y pocas veces me engaño, tiene mucho de maricón, de esos que soban y se restriegan con los niños como aquel coronel de España...” (318-319).

El tema religioso seguirá prevaleciendo en esta narración. Ahora no se analizará desde dentro de la institución, sino desde fuera y a escala internacional se cuestionará la labor del Vaticano en un mundo plagado de guerras y abusos contra la dignidad del ser humano: “El papel de la Iglesia no era meramente pasivo sino que con frecuencia alentaba o permanecía en graciosa comandita con los dictadores, en tanto que en ninguna parte del mundo de los llamados países subdesarrollados la Iglesia se ponía enteramente al lado de los pobres” (314). La figura del obispo no tendrá la connotación de “manso”, sino casi la de un animal salvaje creado con los instintos más primarios del ser humano. La misma caracterización que tendrá don Amadeo en *Rrr*, con la que compartirá, entre otros rasgos, el asesinato y la crítica al comportamiento del clero, pero no desde el seminario, sino desde las instituciones que controlan la sociedad.

Los personajes de la primera novela de la trilogía “El cingulo” tendrán una continuidad en esta segunda. Veremos que el destino de cada uno de ellos les tenía preparados quehaceres totalmente alejados de las iniciales pretensiones, cuando fueron ordenados sacerdotes. Y entre todos sobresale el de Ramiro. Por el trato irónico que recibe su caso constituye una novela corta independiente dentro de la propia novela *Ja*. Una historia contada en carta por Fulgencio a Justo e interceptada por Susan y leída por ella y por Jeremías, mientras van alternando comentarios. Tanto es así que será publicada en la colección *El leproso y otras narraciones* (1981: 151-207) con el título *Historia de la monja visionaria y toma del convento las Anas*. Una historia, por otro lado, ya anunciada en las primeras páginas de la novela mayor:

Otra cosa de la que voy a tener que hablar, mejor dicho escribir, por necesidad impuesta de los hechos, es de esa historia bellísima, pero con toda seguridad truncada, de Ramiro, en la que se nota palpablemente la maña del transcriptor y cocinero de leyendas, el tal Fulgencio –entre sotanas anda el juego– dejándonos la semblanza de un cura soñador, inexperto y propuesto para la corona del martirio en la llamada Cruzada, mártir de la fe o de su noviazgo con una cándida novicia, una estafa como otra cualquiera, porque probablemente el propósito deliberado del cura Fulgencio, gran devorador de almas en conflicto, era y es elevar nada menos que a Ramiro, el hijo del doctor masón y amigo de la República, doctor M. Jiménez Zamora, a la peana sublime del altar, cuando yo creo que o todo fue una estúpida injerencia de un infeliz envalentonado con el prestigio de su padre –que quiso nada menos que adoctrinar a las milicias populares en un instante de justificada ira y excitación– o en todo ello, lo que es más probable, hay mucha trastienda o martirologio amañado (24).

Esta historia anunciada dará cabida a dos elementos simbólicos: un incendio y el tema sexual reprimido de Ramiro que acude cerca de su antigua novia, ahora monja (24-25). Precisamente hemos visto en *Com* cómo Alfredo sucumbió a la fuerza ciclónica del sexo y cómo tuvo que ser ingresado en el sanatorio del padre de Ramiro, el doctor Jiménez Zamora, concluyendo este que el caso de Alfredo se debía al enfoque que en el seminario y en la religión católica se daba al sexo como elemento diabólico que había que reprimir y frustrar.

Se ve en el desarrollo de esta novela una especie de frustración de las esperanzas de una nueva manera de entender y de reformar la religión. Ramiro y Fulgencio eran los que tenían propósitos reformadores en *Com*, tanto desde dentro de los seminarios como en la práctica

religiosa más cercana al pobre o al obrero. Ahora todo ha quedado difuminado en la neblina de los intereses particulares de cada uno de ellos; incluso Fulgencio se acerca a las creencias y normas del Opus Dei (49). Dentro del todo castillopucheano habrá que esperar a su última novela, *Rrr*, para descubrir en Maldonado un nuevo enfoque de la religión.

Por el contrario, Alfredo, cuyo final en *Com* fue entrar en un estado de locura y su ingreso en el sanatorio, toma en la narración de *Ja* tintes heroicos al ser el gran luchador en primera línea durante la guerra civil, celebrando “misas rojas”, animando a su tropa tanto con la Biblia como con Carlos Marx. Mientras, las ansias de Fulgencio quedaron en la retaguardia y Cosme murió en su propia fuga.

Castillo-Puche, en última instancia, nos hace guiños a los lectores de su todo narrativo y así en la página 49 nos viene a la mente la imagen del perro de Pepico al lado de su compañero Jaime, que padecía ataques epilépticos, cuando fueron fusilados, primero Jaime y luego el perro, en ese ambiente bélico de la guerra civil, como recrea Jeremías:

Se nos habían acabado las bombas de mano y lo que llevábamos delante y detrás era indescriptible: un niño epiléptico que venía detrás con su perro, él y su perro eran una misma cosa y si el niño ladraba, el perro hacía los mismos gritos que el niño, pues bien, en el último trance el niño enloqueció de veras hasta el punto de que primero tiró el perro al precipicio y después se arrojó él, así, como lo cuento, y luego hablan de Numancia (49).

Jeremías, igual que el Jeremías bíblico, ha escrito su propia confesión-lamento y Susan se ha encargado de darle publicidad y de proclamar la humanidad de esta persona, para la que el destino tenía guardado una muerte trágica tras haber estado “en el infierno”: “un alma soñadora por un mundo nuevo y mejor (...), aun siendo un luchador por la libertad no era un perturbador y mucho menos un desalmado” (420). Se trata de un personaje que ha sido empujado a realizar un viaje tortuoso en el que trata de entender la realidad hostil que lo rodea. Pero el horror y el miedo a la muerte lo paralizan, y así sucumbió, con el alma llena de horror y miedo.

Ja es una novela que extiende un haz de relaciones internas dentro del todo narrativo de Castillo-Puche. Podemos decir que encuentra su línea constructiva ya en las dos novelas publicadas en 1963: *P40* y *Ob*, donde la temática americana está presente siempre desde la perspectiva de la mirada española. Es decir, Jeremías pone su foco de atención en Nueva York como metáfora de la ONU y la implicación de la Santa Sede, cuestionando su labor. El tema religioso, ya no solo español, se cuela en el ambiente americano y es en este ambiente donde un español hace una incisión, a costa de sucumbir con su atormentado conocimiento. Este cuestionamiento religioso seguirá su curso en *Rrr*, donde, en un ambiente urbano europeo, Roma, se hace el mismo planteamiento: la función de un alto clero se cuestiona (y ridiculiza) y se entreteje con asesinatos, herencia de *Ja*. Por otro lado, la relación con lo americano y su contraste con lo español ya formaron parte de las novelas *P40* y *Ob*. Es cierto que estas novelas abandonan el tema religioso e inciden en la problemática social y política pero, ¿acaso los protagonistas no responden al arquetipo del “buen cristiano”?

3.3.3.2.- La realidad como materia novelable. Las novelas de un periodista: *Paralelo 40* (1963) y *Oro blanco* (1963) / *Paralelo 42*, John Dos Passos.

P40 y *Ob* son dos narraciones construidas con las técnicas del reportaje periodístico: la observación y la disección de la realidad abren paso a la perspectiva de unos héroes protagonistas que se mueven por intereses políticos y sociales, cuestionando el ambiente americano. Este es el planteamiento en ambas novelas; sin embargo, Castillo-Puche maneja el perspectivismo y afronta el análisis de esa realidad desde diferentes circunstancias, aunque mantiene la mirada escrutadora del héroe español. En *P40* asistimos a la mirada del español Genaro, que contempla cómo los americanos se asientan en España (Madrid), en unas bases del ejército. Ellos son los ricos frente a los personajes españoles que pululan por esta novela, obreros expulsados de un paraíso social e ideológico. En el caso de *Ob*, el ambiente americano es analizado *in situ*, es decir, son los personajes hispanos (vascos) los que se desplazan a Idaho para trabajar y volver a contemplar el acomodo económico de los americanos frente a la pobreza de los españoles. Nuevamente, se trata de unos personajes que son expulsados de su paraíso natal; sin embargo, Chemari conservará su integridad durante todo el proceso de ida y vuelta; no así sus compañeros. Pero en definitiva, tanto en una como en otra, ¿dónde queda la libertad individual en estas circunstancias?

a) *Paralelo 40* (1963) es germen de *Ja* (1975) y en ambas se aprecian una serie de similitudes: el ambiente americano y urbano presentado ahora en forma de contraste con respecto a Madrid (España); comparten el final trágico, pues ambos protagonistas mueren de forma tremendista, linchado en su celda uno y cosido a cuchillazos, tirado en el suelo, otro; la construcción de la trama en ambas novelas se hace con engaños y en ambas se utiliza a los protagonistas como cepos; *Ja* se fundamenta en un tema religioso-político y *P40* en uno político-social; en las dos existe una añoranza del pueblo natal con evocaciones de Hércula; los dos protagonistas mantienen una relación con una mujer y han participado en la guerra civil española, han matado y han estado en la cárcel; por último, comparten el mismo ideario político: ambos son comunistas-anarquistas; sin embargo, en *P40* el ideal político se derrumba.

P40 despertó bastante curiosidad entre los españoles del momento, tanto por el contenido como por el estilo cortante que emplea Castillo-Puche. Así lo recogió Teófilo Aparicio López en un artículo publicado en el mismo año de la publicación de *P40*, a la que considera una novela cercana al documental y a la crónica histórica, con un carácter, por lo tanto, muy realista en la línea de las novelas tremendistas. Dicho artículo, “*Paralelo 40* o la novela de un periodista parcial”, lo he incluido en el apéndice III (7). Sin embargo, según recoge Óscar Barrero (2003), “es uno de los libros de Castillo-Puche que menos parece haber interesado a los estudiosos” (91) y “una de las novelas más olvidadas de José Luis Castillo-Puche” (91). No obstante, Eduardo Tijeras (1963) la considera “sin duda la más importante de este autor” (679). De la misma manera, es incorporada en los estudios de la novela de Antonio Iglesias Laguna (1969) y Mercedes Sáenz Alonso (1972). Incluso cuenta con la tesis doctoral de Leonardo Carrillo (1974). Óscar Barrero (2003) destaca que “*Paralelo 40* sigue siendo útil, independientemente de su interés literario, como testimonio histórico, porque anuncia un debate que no ha perdido actualidad: el de la presencia de tropas estadounidenses en otros países” (100), y aunque justifica que Castillo-Puche con esta novela no se perfila como mejor novelista “sí es, sin embargo, una de las suyas que, aun partiendo de una base argumental ficticia, se aproxima en mayor medida a un determinado contexto social y geográfico, tan cercano para el creador que se situaba a pocos metros de su lugar de residencia” (127).

Por ello, aparte del carácter documental social que pueda tener esta obra castillopucheana, se encuentra en ella el mismo fondo existencial conflictivo que en las demás obras. Un protagonista que se busca a sí mismo en la maraña de una sociedad que no le aporta las expectativas esperadas, reconvertida en un Hades sobre el que se proyecta otro infierno interior y donde el protagonista tendrá que bucear. Sin embargo, es relevante el título, *P40*, que nos remite a la ubicación de la ciudad de Madrid dentro de las coordenadas terrestres. Así, Madrid está cerca del paralelo 40: las coordenadas terrestres de Madrid son 40°, 25' latitud Norte y 3°, 45' longitud oeste. De ahí, que ya desde el título, estemos en la antesala de Madrid, donde transcurre la acción.

Concha Alborg (1994) dice en relación a *P40* que sería de interés investigar su relación con *The 42nd Parallel* (1930), la primera novela de otra trilogía, "USA", del escritor norteamericano John Dos Passos con la que comparte una preocupación por la libertad individual y una conciencia social, así como similitudes en la fuerza del lenguaje. Esta es la sugerencia que me ha llevado al planteamiento que presento. El título de esta novela americana nos remite a la ciudad de Nueva York.

En el amplio fresco narrativo que constituye "USA", Dos Passos intenta dar fe en *P42* de lo que fueron los EE. UU. en las primeras décadas del siglo XX, y lo hace valiéndose de tres tipos de textos: los llamados noticiarios, en los que recoge sucesos verídicos de esos años; el ojo de la cámara, con el que muestra en tromba una perspectiva original de los pensamientos y sentimientos de los personajes y la parte novelesca propiamente dicha, en la que va siguiendo las correrías de personajes de muy diversa condición social, que en algunas ocasiones se cruzan, se encuentran y se separan, un poco del mismo modo que los de *Manhattan Transfer*.

En *P42* asistimos al amanecer del siglo XX en las vidas entrelazadas de cinco personajes. Mac, Janey, Eleanor, Ward y Charley serán atrapados por el ojo de una «tormenta» inesperada, como aquellas que desde el paralelo 42 y las Rocosas recorren todo el país hasta las costas atlánticas. Junto a ellos, Eugene Debs, Thomas Edison o Andrew Carnegie toman el pulso al inicio del siglo.

Como veremos más adelante, la novela de Castillo-Puche se ha forjado a base de contrastes: lo negro-lo luminoso; lo español-lo americano; la miseria-la riqueza; odio-amor; esperanza-desesperación; hambre-hartura; dignidad-ignominia...; sin embargo, estos contrastes están enmarcados en uno mayor: abajo-arriba; el suelo-el cielo, en el que en uno hay basura y en otro rascacielos que conducen a la gloria; de los americanos, destacan esos edificios del barrio de "Corea", un barrio elegante con cristales y automóviles; de los españoles, además de la figura de Genaro, albañil y comunista anarquista, destacan los basureros que van del suburbio a la ciudad, al filo del amanecer lívido, dejando un rastro de putrefacción y de miseria: "Aquella caravana de bestias medio muertas, sirviendo de lazarillos a unos hombres barridos por la existencia. Hombres y bestias formando una misma hermandad de trapos y pellejos" (98). En definitiva, en este plano de contrastes se encuentran dos ciudades: una es Madrid y otra Nueva York. Castillo-Puche, al decantarse por este título, parece decirnos que Madrid está en el suelo de Nueva York: España es una infeliz ignorante dominada por EE. UU., que se ríe de su mediocridad, y que está arriba, en el paralelo 42, por encima del paralelo 40. Precisamente el autor americano quiso novelar la incidencia de EE. UU. en el mundo occidental y Castillo-Puche acoge en su novela la americanización de Madrid.

Así lo reflejó también Henry Miller en *Trópico de cáncer*, proyectando un hermosísimo dieterio contra la ciudad de Nueva York, escenario propicio para que Cristo fuese otra vez crucificado. Suelo y cielo es la última división de *P40*: en el suelo yace muerto, como metáfora de “basura”, Genaro, mientras por el cielo sobrevuela Tomás. El descenso de Genaro al Hades es paulatino, aunque él ya se encuentra en él y paulatinamente lo va reconociendo en ese mundo enfrentado de los americanos, en su pasado, en Rafaela o en su relación con Elena, en su desilusión política o en las acciones del partido. Genaro no saldrá de este Hades, no remontará porque lo arrollarán como “basura” que hay que limpiar puesto que se ha convertido en un individuo vacío: ha muerto su madre, no ha tenido hijos, su padre quizás fue un cobarde, la política no le aporta nada, salió de la cárcel por una bula y se ha hecho a sí mismo alimentándose del odio hacia los americanos. También es cobarde frente a Elena, la mujer en la que encuentra compañía y ternura; sin embargo se ha vuelto cínico, porque para llegar a Elena tiene que vencer a “la loca Rafaela” y su visión constante le recuerda quizás la cobardía de su padre al suicidarse y no morir fusilado como un valiente, como sí lo hizo el marido de Rafaela. La violencia perturba, trastorna a los que esperan, durante las horas previas, cualquier fusilamiento, y enloquece a los familiares.

Genaro es la antítesis de Luis, el protagonista de *Ev*, pues su acumulación de odio le impide olvidar y perdonar: “Este era el secreto: doblegarse pero no olvidar” (34). “Llevaba dentro un veneno poderoso y fuerte. El ansia de exterminio y de revancha consumía su rostro en palideces y magruras” (17). Su padre, en una carta, le insta a perdonar a los otros y se suicida en la cárcel antes de consentir que lo fusilen. La guerra civil vuelve a estar presente, ahora en la concepción política de Genaro, que no entiende el perdón (255). Lo invade y atormenta la tremenda duda sobre su padre y su muerte: ¿se suicidó por cobardía o por orgullo? Y su madre, su muerte y su regreso a Olopesa (Hécuba) vuelven a ser determinantes en la configuración de este protagonista. Hécuba aparece aludida, ahora enmascarada en la denominación de Olopesa, quizás queriendo hacer un alto en el camino, limar asperezas, pero siempre extiende su red y conforma a sus habitantes, aunque estos se hayan marchado: “Mi pueblo me pesa como una losa” (216). Olopesa o Hécuba guarda el secreto de heridas no curadas: “A Genaro le pareció que su pueblo tenía algo de túbulo medio oscuro medio iluminado (...). Llegar al pueblo era siempre como comenzar a desliar la venda de una antigua y dolorosa herida. (...) Esto es Olopesa” (215). Y Olopesa-Hécuba no es más que una metáfora de su madre, de tantas mujeres sufridoras, de tantas Hécubas que lo han perdido todo y que cargarán con la deshonra de su marido cobarde, que no afrontó su fusilamiento y se suicidó antes: “Mi madre vive más muerta que viva. Mi madre, la pobre, está tarumba por los sufrimientos... Ahora, según me dicen todos, está muy religiosa. No sale de los novenarios... –Ha sido primero el miedo; después el hambre, por último, la soledad” (213). Una Olopesa-Hécuba que siguen siendo asfixiantes, donde los instintos primarios se imponen al raciocinio dominado por una religión intransigente, lo que, unido a la muerte de su madre, provoca en Genaro un gran vacío: “Cada vez que recordaba a su madre muerta cuando ya nada tuvo remedio, se sentía enloquecer” (237) y se veía a sí mismo como “un paria barrido de la sociedad que vive casi de limosna” (237). Pero curiosamente, Genaro no es sino la metáfora del pueblo español frente a los americanos: “A los americanos les divertía simplemente el espectáculo de los españoles. (...) La reacción propia de un pueblo demasiado orgulloso y con complejo de inferioridad” (299).

No solo Genaro, sino el resto de los “proletarios” que lo rodean parecen deambular en un mundo oscuro, falto de luz. Acostumbrados a moverse en un mundo en tinieblas, “la luz blanquísima de las farolas los iba convirtiendo en seres mucho más desamparados de lo que en

realidad eran” (17). La problemática del proletariado se desprende de su falta de ahorro y su falta de reflexión: “Los proletarios no podemos ahorrar, amigo. Eso se queda para los marranos burgueses. (...) El pueblo no piensa. (...) El pueblo español, con contar un chiste, ya duerme tranquilo” (18-20). El mundo en el que viven los condiciona y solo se mueve por dinero: “Es solo el dólar, el cochino dólar, el asqueroso dólar, el compravidas, el vendepatrias dólar, el vergonzante dólar...” (19). Esta necesidad de dinero introducirá a Genaro en el mundo de los americanos: “ya no era un mozo más en el almacén. (...) No es lo mismo ser un albañil que estar entre los americanos” (133-135).

También es simbólica la relación de Genaro, albañil retirado y comunista militante, con el negro Tomás, alma cándida y naturalmente buena: “¿Qué tenía Tomás, si es que tenía algo, que a él le hacía sentirse atraído, a pesar de su color, de su raza, de su nacionalidad...?” (152). Además, para Genaro la opulencia de los vecinos del barrio de “Corea” era insoportable e hipócrita: “Corea quiere decir más o menos, prostituta de ocasión, adúltera con ventaja” (77). Este sentir de Genaro desencadenará la tragedia, no el “Penca”, con todo su terrorismo, ni el odio de Emiliano, que irá debilitándose en la medida en que vaya sintiéndose unido por el amor y el dolor al negro Tomás. Sin embargo, Genaro se halla desubicado y sentirá cada vez más “que sus mayores enemigos allí eran los españoles” (80).

Genaro muere entre el barro y la sangre en los desmontes de Plaza de Castilla. Lo retiran como una pequeña basura. Sin embargo, queda en esta novela un halo de esperanza porque Genaro ha sido capaz de acercarse al hombre, al hombre negro americano, y no comprometerse con el partido para acusarlo, ha sabido poner a salvo su dignidad, a pesar del odio que lo recorría.

La tensión dramática de la novela se constriñe en un ambiente cerrado en un hermético mundo: Tetuán, “Corea”, con la excepción de alguna salida al centro de Madrid y una fuera, al pueblo de Genaro (Olopesa), a visitar a su madre cuando está a punto de morir. Este hermetismo origina en el lector una sensación de fatalidad y de asfixia que es consustancial a la tragedia y que Faulkner, por ejemplo, supo darnos con rara perfección. Un hermetismo que crea la posibilidad real de una situación límite, estigma de la sociedad.

La mano periodística de Castillo-Puche se ve en la novela no solo en su construcción como documento-reportaje social, sino en la utilización de los medios de comunicación como elementos que contribuyen a dotar de realidad a la ficción narrativa. De ahí que aparezcan noticias en los periódicos relacionadas con los sucesos de la novela: “Robo de armas en el economato americano. El ladrón disparó contra el sereno y lo dejó gravemente herido. La policía comienza a efectuar batidas en busca del atracador” (257); además de noticias en la radio y los periódicos *Ya*, *ABC*, *Pueblo*...

P40 es una novela construida con un orden lineal, salpicado de diálogos, monólogos interiores y noticias periodísticas guiados por la mirada de un narrador en tercera persona. Una novela urbana con una problemática social y política, pero donde el ser humano vuelve a ser el centro de gravedad, desde Genaro a personajes secundarios como Elena o Emiliano, pintados con pinceladas de humildad y ternura, dominados por una realidad exterior en la que la libertad de ellos queda anulada; incluso la voluntad queda supeditada a la supervivencia y aceptación de la mirada gigantesca de lo americano. En esta encrucijada renacen sentimientos tan dignos como la amistad. Su protagonista y sus personajes están ya en ese Hades, como he dicho, pero cabe la esperanza de ascender y salir; la capacidad de reflexión los prepara para ello. Esta narración,

con apariencia de reportaje social, devuelve a los lectores la mirada crítica y de protesta ante la problemática del siglo XX, el dinero, el sometimiento a entidades superiores, además del propio conocimiento de sí mismo. Genaro se descubre a sí mismo cuando regresa a Olopesa, que es también su Hades. Tiene que enfrentarse a aquello con lo que él se ha construido, se descubre a sí mismo ante el muro de la “loca Rafaela” porque es el continuo recuerdo de su padre; se descubre a sí mismo ante Elena, que es el objeto de su propia cobardía, y se descubre a sí mismo cuando contempla a los americanos y traiciona sus ideales comunistas convirtiéndose en un “adinerado”; pero no se traiciona a sí mismo cuando mantiene su fidelidad al negro americano Tomás.

Dos Passos comparte ciertas semejanzas con Castillo-Puche, tanto en lo personal como en lo profesional, salvando época y espacio. Dos Passos nació el 14 de enero de 1896 en Chicago y estudió en la Universidad de Harvard. Su experiencia como conductor de ambulancias en Francia durante la guerra (como la tuvieron Castillo-Puche y Hemingway) le sirvió como telón de fondo de su primera novela, *Iniciación de un hombre: 1917* (1920). El reconocimiento de la crítica y del público le llegó con su siguiente novela, amarga y antibelicista, *Tres soldados* (1921). Fue, como Castillo-Puche, aficionado a escribir libros de observaciones personales, de historia, biografía y viajes.

En *P42*, la problemática cruda de los obreros, seres impávidos ante el desarrollo del capitalismo que los aniquila como seres humanos, reconduce la historia: “la culpa es de la pobreza, y la pobreza existe por culpa del sistema” (34). Pero, más allá de la pobreza de los obreros, existe la de los negros y su discriminación: “un simpático negro de chaqueta blanca les dio un cartón enorme lleno de letras” (35). Una temática que volverá a aparecer cuando a la niña Janey su madre le advierta: “No debes juntarte con la gente de color en un plano de igualdad” (182). E irá creciendo cuando uno de los protagonistas crea que los problemas se resuelven matando negros o con la publicación de leyes para separar a los negros de los blancos (443).

El negro Tomás, en *P40*, sigue conservando en su interior este sentimiento de rechazo. Así, cuando acompaña a Genaro a su pueblo:

El pueblo estaba dramáticamente silencioso. Iba como amedrentado de su propia negrura, más que si en Chicago se hubiera metido en un cine donde no pudieran entrar negros. (...) Ahora sí que se escuchaban voces, unas voces mitad lúgubres mitad festivas. Prestó oído. Le pareció de pronto oír el mismo grito de antes: “¡Negro!” (231).

El tema del alcoholismo sí es un asunto que envuelve la problemática de los obreros y de las personas desencantadas de la realidad que acuden al alcohol como huida de sus problemas. En la novela de Castillo-Puche los personajes frecuentan el “Edén Bar” y en la de Dos Passos el alcohol envuelve las horas tristes o frustradas de los personajes, no solo obreros o sindicalistas, sino también emergentes empresarios, como el coronel Wedgewood (248).

La pobreza hace que Tim, John y sus hijos (Milly y Fainy) emigren a la ciudad. Lo hacen en un viaje en tren, después de que la mujer de John muriera de exceso de trabajo. John se sentirá como “un perro apaleado” y morirá, mientras que Tim conseguirá tener su imprenta y moverá las conciencias de los proletarios para protestar: “Proletarios de todos los países, úniros; no tenéis nada que perder más que vuestras cadenas” (39). Sin embargo, su proyecto empresarial llegará a su fin, declarándose en quiebra. Entonces la vida de Fainy, con diecisiete años, arrancará y aprenderá a vivir de “amo en amo”. La pobreza acaba siendo la culpable del destino de los personajes, que van perdiendo su libertad, como le sucede a la madre de Ike:

“Habría sido una mujer brillante si no hubiésemos sido siempre tan jodidamente pobres” (97). La pobreza es la que determina también a los personajes de *P40*: “Es posible que lo único romántico que vaya quedando en el mundo sea la pobreza” (102). Y protagonistas revolucionarios, anarquistas, determinan y condicionan ambas novelas: en la española, Genaro “era un revolucionario realista” (189) aunque el dinero también lo sitúa en otro plano y le hace distanciarse de los obreros cuando piensa que “esto de haberte dedicado a vivir bien, olvidándolo todo o casi todo. Y a los demás que los parta un rayo” (187); y en la americana, Fainy, cuyo nombre viene de “fenians”, revolucionarios irlandeses, cuyo destino ya está dibujado más por la acción de su tío que por la de su padre, comparte con Genaro el recuerdo de él cubierto por la cobardía:

Mi tío Tom decía que en América se vive demasiado bien... No sabemos lo que son la pobreza y la explotación. Él y mis otros tíos vivían en Irlanda antes de venir a este país. Eran “fenians”; por eso me pusieron ese nombre... A mi padre no le hacía gracia, creo... Me parece que no era muy valiente (93).

Se trata de un joven protagonista que tropezará con personajes anarquistas inmiscuidos en la revolución, como el italiano Bonello, que pretenderá convertirlo a la causa (124). Genaro acaba vendiéndose moralmente y sucumbe al poder del dinero, a los beneficios del juego y de su oficio con los americanos; Mac (Fainy) se culpa constantemente por su relación sentimental con Maisie, joven trabajadora de un estatus mayor y con aspiraciones burguesas, que no entiende los tratados socialistas (128). Otros revolucionarios, como Fred, exigen una entrega total: “Un militante no debe casarse ni tener hijos, al menos no antes de la revolución” (143). Pero Mac siente que tiene que volver con Maisie y acaba sometido a ella, a sus hijos y a los deberes burgueses. Todo lo contrario de lo que le sucede a Genaro en *P40*: su relación con Elena no avanza hacia el compromiso matrimonial. Mac acaba participando en la revolución mejicana cuando se siente desechado de ese mundo burgués que había construido al lado de su mujer, Concha: “Todos los pobres son socialistas... ¿Y cómo no? Pero cuando se hacen ricos se vuelven capitalistas” (383). El destino lo lleva a ser pequeño burgués regentando una librería y a sentirse bien en este cargo en el momento en el que los revolucionarios de Villa y Zapata entran en la ciudad.

La revolución y la urgencia de una organización sindical en *P40* son primordiales. Genaro proyecta esta necesidad en los basureros:

De entre los basureros podía salir una buena célula. (...) Eran tipos con filosofía propia, una filosofía sacada de la pobreza, del desecho, del cansancio, de la pillería, del servilismo. Hasta a ellos, que parecían insolentes y anárquicos, había llegado la práctica cobarde del silencio y de la huida. Nadie quería comprometerse a nada. (...) A los americanos, los primeros días, les había llamado mucho la atención esta tropa repelente y desdichada. (...) Pensaban que un país donde las latas vacías, las cuerdas usadas, los alambres enmohecidos, los cascos de las botellas, los periódicos viejos, los trapos y las inmundicias dan de comer a cientos de familias, a miles de seres humanos, no es solamente un país de economía desnivelada, sino un pueblo mal organizado. Un pueblo raro, además. (...) Como no comprendían que los basureros, sin sindicatos, sin huelgas, sin jefes, se defendían y se ayudaban con arreglo a un código riguroso. (...) Basureros y americanos igual de infelices, igual de borregos. Unos y otros representantes de un mundo en decadencia, unos y otros presas fáciles de la revolución. Menos mal que las cosas eran así. Unos por ignorantes y otros por ingenuos. Todos seréis barridos (98-100).

En la novela del americano Dos Passos, la mujer que despierta del letargo de lo anodino y siente ganas de conocer e independizarse es encarnada por Janey, joven que empieza a trabajar

y a tener interés por la cultura y por la aventura (201), asunto que no se percibe en la novela del yeclano Castillo-Puche, donde pervive la concepción del hombre sobre la mujer utilitaria y vacua: “la mujer siempre era útil, fuera mecanógrafa, vendedora o chacha. Las mujeres son pan comido. Ellas, con tal de recibir algo, están dispuestas a ponerse patas arriba” (101). Janay acaba con un destino frustrado, trabajando como mecanógrafa, atosigada siempre por sus “jefes”, termina sin trabajo (355) cuando la I Guerra Mundial sigue su curso. Sus ganas de trabajar y de aprender serán frenados cuando acuda a una agencia de empleo que le impone consignas tradicionales como que “las muchachas debían casarse y que tratar de ser independiente era muy pesado, además de ser una tontería porque no se conseguía nada” (356). El destino la conducirá a ser miembro de una empresa.

Eleanor Stoddard es otra mujer que tiene deseos de salir del agujero de su entorno. Odia lo convencional y tiene aspiraciones culturales: “Yo también me marcharé” (284). Sin embargo, su entorno se va imponiendo y poco a poco menoscaba sus aspiraciones. Pero su empeño y su afán harán que logre tener su negocio de decoración

John Ward crece en el ambiente bélico, desde la guerra con España hasta la I Guerra Mundial. Es un joven americano que tiene ilusiones de triunfo, pero las situaciones externas lo paralizan y desorientan: “Tenía veintitrés años, carecía de título universitario, no sabía ningún oficio y había abandonado la esperanza de ser compositor. Mierda, no volvería nunca a ser el criado de una señora de sociedad” (263). Pero la realidad va cercando sus ilusiones y sucumbe en lo anodino: “Era horrendo no tener la oportunidad de conocer gente interesante, estar condenado a trabajar con extranjeros y delincuentes” (313). Siempre hay un obstáculo para la realización de sus aspiraciones, que eran tener su propia agencia que se ocupara en informar sobre las relaciones entre el capital y el trabajo, y ese obstáculo generalmente es el dinero:

Seguía teniendo por encima hombres que ganaban más y no hacían nada, y eso lo ponía furioso. Poseía numerosos contactos en las industrias de la fundición, el acero y el petróleo, y suponía que podía aprovecharlos. Pero ofrecer cenas en el Fort Pitt o el Schenley resultaba caro y no muy productivo (321).

Cuando consigue tener la agencia publicitaria, con la ayuda de mujeres adineradas, pone en marcha su proyecto: la cooperación con las organizaciones obreras y los empresarios, aprovechando las posibilidades de la publicidad (de los medios de comunicación). Sin embargo, nuevamente el panorama exterior no es el más propicio, pues ahora se halla sumergido en la I Guerra Mundial.

También en EE. UU. el viento ulula como en Hécuba: “Un viento afilado como una navaja ululaba sobre el hielo quebrado y los negros manchones de agua del lago” (43). O bien es recogido en fragmentos noticieros o en versos: “Oh no me enterréis en la pradera / Cobijado por el aullido de los lobos / Bajo el ulular del viento y el silbido de las víboras” (149).

La inquietud de aprender, la relación con la lectura y las ganas de formarse de los dos jóvenes protagonistas de *P42* (Mac e Ike) son algo ausente en el panorama español de *P40*. Los jóvenes americanos no cesan de tener inquietudes honradas para progresar y dejar de ser vagabundos: “Tenían decidido encontrar un trabajo limpio, vivir decentemente y acudir a la escuela nocturna” (108), aunque continuamente la situación exterior imponga un freno a las aspiraciones de ser individuos honrados.

Dentro del asunto de los proletarios destaca la problemática de los fogoneros ferroviarios, representada en Debs; son proletarios casi esclavizados: “quería que sus hermanos fueran hombres libres” (49). En Idaho, en la ciudad de Boise, surgen los primeros sindicatos y transcurre la historia de Bill, que se convierte en el líder de uno: “era la voz más representativa del Oeste, de los vaqueros, los obreros de la madera, los cosechadores y los mineros” (133). Curiosamente, en este estado situará Castillo-Puche la acción de *Ob. Charley*, que vivía en un ambiente obrero, puesto que su madre tenía una pensión donde se alojaban los trabajadores ferroviarios, fue creciendo con una salud endeble y, relacionado con el mundo de la Biblia, busca refugio en otras lecturas. Sus aspiraciones son labrarse un futuro y para ello abandona su población natal, pero cae en las redes de la rutina, una rutina matrimonial que pone freno a sus aspiraciones: “Allí estaba, cumpliendo día tras día la misma rutina, sin posibilidades de hacerse rico, de educarse ni de viajar” (480). Aunque tiene por compañero a Grassi, “un italiano que había emigrado para salvarse del servicio militar, (...) era una anarquista tranquilo” (480). Y al igual que los demás protagonistas, acaba marchándose a Nueva York, donde se encuentra con Doc, cuya ideología, durante la I Guerra Mundial, era que “los blancos no debían matarse entre sí a los que había que masacrar era a los negros” (492). Un dato curioso de este personaje es que quería participar en esta guerra como conductor de ambulancias. Grassi convence a Doc para alistarse en el ejército, pero le surge la duda de quedarse en Nueva York y poder estudiar en la escuela de ingeniería. Acabará cruzándose con Debs, estudiante de derecho, con el que compartirá ideas sindicalistas: “levantarme con las masas, no apoyarme en ellas. (...) Al capital hay que combatirlo con sus propias armas” (497).

La novela del americano es, por tanto, la historia de cinco protagonistas que pretenden escapar de la pobreza y acaban entrecruzándose a través de las actividades de John Ward. Se trata de una obra construida según el esquema de la novela de aprendizaje en la que los protagonistas se van conociendo a sí mismos y, por extensión, el país del que forman parte en los albores del siglo XX, que se siente convulsionado por la Gran Guerra. De la misma manera ¿no les sucede lo mismo a Genaro, a Madrid y a España? Genaro es un individuo que deambula por una ciudad donde la americanización le hace sentir débil, menoscabado por unas experiencias negativas y una guerra civil: “Madrid, en cierto modo, lo que hacía era agarrarse angustiosamente a unos huéspedes que habían venido a sacarlo de su postración y de su ostracismo en un momento casi agónico” (*P40*, 240).

Estos personajes que aspiran a cambiar la sociedad, a hacerla más igualitaria, y que prefieren aprovechar las posibilidades para ascender en el escalafón social, conforman ambas novelas, que reflejan el prosaísmo de la realidad con un lenguaje duro. Sin embargo, a los dos autores se les cuela un cierto lirismo en determinados momentos. Por ejemplo, en la novela americana se aprecia en expresiones metafóricas como “fuera llovían puñales” (110), y en la española en “Las bocas del metro abiertas recientemente vomitaban a intervalos bocanadas de humanidad apresurada y hosca” (207). Y en ambas novelas el periodismo se cuela en la ficción narrativa, construida con los cinces de las noticias. La ficción sitúa al ser humano en el centro de la americanización, del capitalismo, y pone en evidencia su desarraigo, su propio Hades, del que no tiene salida si se topa con otro mayor: el que nace de los males de las sociedades industrializadas, cuando la propia colectividad no lo identifica.

b) Oro blanco (1963). La americanización occidental propuesta por Dos Passos con *P42* sobrevuela por esta novela castillopucheana publicada el mismo año que *P40*. Esta se da ahora en un proceso diferente a *P40*: son los españoles (vascos) los que emigran a EE. UU. y desde allí es analizada, exaltando la libertad americana con una cierta ironía:

Aquí nada de imposición. Eso sucederá, si acaso, en otras... partes. Ustedes pueden conservar íntegros sus usos y costumbres y nunca les molestará nadie por eso, sino todo lo contrario. Todo lo vasco aquí es, cómo lo diría yo, emblema de señorío. Este país, como ustedes ya lo saben, es amigo, muy amigo de la libertad, y tolera en su seno no solo las más diversas creencias, sino también todos los usos genuinos de cualquier pueblo, sobre todo si es el vasco. Y a nada más aspiramos que a que haya respeto mutuo y sentido de comunidad, esto es, que ustedes, sabiendo como ustedes saben, que Estados Unidos les abre sus puertas de todo corazón, este Estado y nosotros, esperamos que ustedes... (57).

En esta americanización el conocimiento de la lengua inglesa se convierte en una baza indispensable. Los propios vascos que viven en Estados Unidos difundirán y exigirán a los nuevos su aprendizaje: “Todos los días hay media hora de ejercicios de inglés en la emisora local. Es especialmente para vosotros. Así, sin darte cuenta, aprendes inglés” (162).

Si en *P40* los americanos se instalaron en el centro de España, en Madrid, ahora los españoles se sitúan más que en el centro estadounidense en el espinazo, en Idaho (Boise), en las montañas y en el mundo del pastoreo (40). El destino de Chemari lo llevará a analizar esta situación y a mantenerse íntegro en sus raíces y en su honestidad. No se aprovechará de su situación ni tratará de sacar partido de su primo Esteban, totalmente integrado en el mundo burgués americano, sino que vivirá según lo correspondiente a su trabajo. Desfilan también por esta galería una serie de personajes, en unos casos honrados y en otros traidores, que se aprovechan de las posibilidades de la sociedad americana para ascender socialmente. El dinero (el oro blanco, la lana de las ovejas) es lo que mueve a estos personajes, la oportunidad de huir de la pobreza e instalarse en una sociedad más acomodada, algunos a costa de todo, ya que Boise acoge a más de dos mil vascos (52) y estos gozan de buena fama: “lo vasco aquí en Boise siempre ha sido timbre de gloria (...), donde decir pastor vasco es decir miembro de una raza intocable” (51).

Encontramos vascos como Chemari, que se considera un inadaptado en esta sociedad y, sin embargo, es fiel a su dignidad humana y a sus tradiciones; pero, por otro lado, Chaume querrá acrecentar su dinero a costa del robo y Esteban, de origen vasco, acabará americanizado e integrado en esta sociedad:

Chemari está asombrado de la disposición y simpatía de su primo. Pero por dentro no para de decirse: “Este no volverá, este ya no vuelve, este se quedará aquí para siempre...” Este solo pensamiento le hace sentir cierta repugnancia hacia Esteban. Adivina que para alcanzar el puesto que ha alcanzado habrá tenido que arrastrarse y claudicar. El entusiasmo con que Esteban mira a la ciudad de Boise y a sus gentes indica claramente que está, si no comprado, sí seducido por todo lo americano. Su misma manera de vestir y de moverse, no recuerdan nada a aquel Esteban del caserío. Es ya otra persona (43-44).

Chemari tiene claro que no se convertirá en un vasco-americano. Cumplirá con su obligación, su pastoreo, pero regresará a su caserío natal, transformado, pero manteniendo su fidelidad y su honradez; habiéndose ganado el respeto de los demás: “En cierto modo, todos los pastores miran a Chemari con ojos de envidia y de respeto” (444). De igual manera, solo una persona que íntegramente no es vasca puede ser desleal y puede traicionar por dinero; ese es Chaume:

—Yo venía notando algo raro en Chaume; pero no es que estuviera loco... No, no estaba loco. Lo que estaba es vendiendo las ovejas de nuestro rebaño, robando ovejas... ¿Comprendes? Robando las ovejas y vendiéndolas... ¿Sabes cuántas ovejas me faltan,

más o menos? Doscientas ovejas... (...) –No se ganaría nada con remover las cosas. Él ya ha tenido su castigo, un castigo bien malo... Y luego que, ¿sabes?, Chaume no era vasco (435-436).

Al igual que con *P40*, Castillo-Puche trata de dar cuenta de unas noticias que se dan en su propio contexto, en este caso, la emigración de los pastores vascos a Idaho. Esta noticia la conocía de primera mano porque el año anterior recibió una beca de la Fundación March con el fin de informar por escrito de la vida de los pastores en el estado americano de Idaho. Por lo tanto, de la observación directa surge esta novela que parte del reportaje periodístico. Este era un tema que a Castillo-Puche ya le atraía desde que recorrió América en 1958 y dedicó un breve capítulo a la ciudad de Boise, la capital del estado de Idaho, en su libro de viajes *América de cabo a rabo*, en el que no quiere extenderse mucho porque dice: “y corto aquí, porque sobre estos vascos del Oeste americano preparo nada menos que una novela” (597). Una novela en la que los medios de comunicación vuelven a estar presentes, confiriéndole agarres realistas como el periódico *Idaho Statesman*, la radio... Con esta intención, y las técnicas periodísticas, surge una novela con propósito de guion cinematográfico que algunos autores consideran alejada del resto del todo narrativo castillopucheano. Sin embargo, yo la considero totalmente integrada en su producción narrativa porque, entre otras cosas, el tema de la americanización occidental (española) sigue presente de la misma manera que en *P40*.

La preocupación por el ser humano como individuo, tema principal en la narrativa castillopucheana, vuelve a emerger en esta novela, sobre todo en la figura de Chemari, con su viaje de ida y vuelta tanto exterior como interior. Un personaje rodeado de todo un elenco social y construido desde el plano femenino dominador de su madre, que se opone a su ida a Idaho y que de alguna manera contribuye a acrecentar las dudas de Chemari ante el destino que trata de imponerle, de la misma manera que le sucediera al Enrique de Sc. La muerte del padre los sumió en la pobreza y en el caserío lo consideran débil y vago. Chemari no es avaricioso pero entiende que el dinero es necesario para salir de la pobreza. El gran obstáculo es su madre, caracterizada como “un tipo enjuto y adusto de mujer vasca” (19), que continuamente le recrimina con estas advertencias: “Acuérdate de lo que te dice tu madre: te arrepentirás de marcharte. (...) Soy tu madre y te conozco. Tú no sirves para eso” (19-20). También se opone Maribelcha, la otra mujer de su vida, su novia, que no acepta su marcha como remedio a la pobreza: “–Si me quisieras no te irías. –Justamente porque te quiero, me voy” (22-23). Al final de su viaje, la propuesta de volver para casarse con ella se hace patente y necesaria: “Me casaré con Maribelcha y me portaré como un buen cristiano” (453), porque había podido comprobar que ella era una mujer como había sido su madre, en contraste con Esther, la mujer americana que trataba de atarlo a su mundo. Sin embargo, es en su hermana Rosa en la que encuentra un poco de complicidad: “Ella sonríe. Es como si a ella, a pesar del disgusto de la separación, le tocara algo en la aventura” (20).

Ob es una novela de formación, de aprendizaje de un protagonista que no busca apropiarse o aprovecharse de una situación familiar ni de una sociedad americana aburguesada, sino ganar su sustento honradamente y poder así regresar a su pueblo natal, en el que tiene que resolver su situación con su novia Maribelcha. Nuevamente, un hombre que se busca a sí mismo en el marco de las relaciones con una mujer, que trata de superar su cobardía o sus dudas; todo queda esclarecido cuando regresa de ese Hades americano, porque se siente un refugiado que ha sido expulsado de su paraíso natal. Pero, en definitiva, nuevamente en esta novela se plantea una constante de Castillo-Puche: ¿dónde queda la libertad individual en estas circunstancias?

Formalmente se acerca al guion cinematográfico, pues como dice González Grano de Oro (1983): “Sus tipos y peripecias se describen y se reflejan con una reducción casi telegráfica de los procedimientos literarios” (71). El dinamismo de sus seis partes va creando expectación hasta el final, al que se llega en orden lineal, con alguna breve incursión en el pasado en forma de *flashback* que aclara los motivos de la emigración. Las técnicas narrativas están simplificadas al máximo y ordenadas en función del narrador en tercera persona que, además de describir a los personajes en su aspecto físico y psíquico, introduce comentarios como si de una acotación teatral se tratara: “la apocada psicología del personaje se va trocando en personalidad capaz de arrojo y energía” (16). Los planos generales recuperan el paisaje de unas tierras calcinadas; los medios dan cuenta de la vida que llevan Chemari y su compañero Chaume y los primeros planos recogen la preocupación, las dudas del protagonista, reflejadas fundamentalmente en su rostro curtido y perplejo. Estos primeros planos ocupan un amplio espacio en la novela, lo que hace que sobresalga la caracterización de este protagonista y se resalten sus virtudes frente a los vicios de Chaume o de vascos ya americanizados. Es muy relevante, por lo tanto, la presencia de un diálogo trepidante, breve y abundante en el que se cuelan expresiones lingüísticas de todo tipo. Por ello, la novela se abre con una “Nota del autor” en la que Castillo-Puche aclara que “una novela no tiene por qué ser un alarde idiomático, aunque alguna vez pueda serlo, sin dejar de ser una buena novela” (12). González Grano de Oro (1983) realizó un estudio lingüístico de esta novela de la que dice que “es el narrador en tercera persona quien reconduce la historia y es el que aporta los datos objetivos de la observación periodística y deja de lado los rasgos emotivos” (52).

Al igual que *P42*, *Ob* es una historia de historias, pero una “historia de hombres solos”, como la ha denominado González Grano de Oro (1983: 73), en la que destaca la figura de Chemari, su desplazamiento y su inadaptación, en contraste con la de Chaume, en la que ya desde el principio se aprecia su falta de fe en el oficio y su apego al dinero, lo que lo llevará a robar a costa del desprestigio de Chemari, que representa la verdadera figura del pastor vasco que desde tiempos remotos ha emigrado al continente americano: “Oye, ¿y será verdad eso que dicen de que por estas tierras cruzaron los vascos antes de que hubiera por aquí más indios y búfalos?” (272). Para él, el dinero no es lo más importante: por encima se encuentran el deber y la fidelidad; pero se siente abocado a esta emigración, a este viaje, porque ¿no será este un retorno a sus orígenes más ancestrales en busca de su propio conocimiento y de la humanidad de la que forma parte?: “¿No sabíais que hace ya más de dos siglos, cuando esto ni existía casi como pueblo organizado los vascos atravesaron todo esto, se recorrieron este país de punta a punta y enseñaron a estas gentes?” (157).

Belmonte Serrano (2000: 27-41) analiza *Ob* y concede a Chemari el honor de ser uno de los personajes mejor conseguidos en el todo narrativo de Castillo-Puche, al mismo nivel que Enrique, de *Sc*: ambos son retraídos y capaces de cualquier sacrificio, y yo añadiría que ambos están constituidos a partir de la figura materna de cada uno. Enrique, al comienzo de *Sc*, escucha atento la voz del hermano Gabriel al formularle la pregunta: “-Y usted, ¿qué hace aquí?” (*Sc*, 27). Entonces se dará cuenta de que está en el lugar equivocado. De igual manera, Chemari, cuando el avión acaba de despegar, se formula a sí mismo sus dudas: “-Eso mismo digo yo, ¿por qué vengo? ¿Por qué vienes tú, por qué venimos todos? Este no era mi camino. Ahora lo veo claro” (17). Pero las dudas no cesarán: “¿Será que él no está hecho para la soledad, para esta hiriente y terrible soledad y que, por lo tanto, no servirá para pastor?” (308).

Tanto los personajes castillopucheanos como los de Dos Passos son hombres solos, abandonados en mitad de un paisaje carcomido, enfrentándose en solitario a las embestidas de la

vida. Esta soledad no es sino una metáfora de la del individuo en el contexto de su vida, soledad acuciante que los incita a la reflexión, al propio autoconocimiento: “La soledad era completa, emocionante, pero al mismo tiempo amedrentadora” (347) o “La soledad es densa, impresionante, desafiadora...” (413). Una soledad reflejada en el paisaje al final del día hace del hombre un ser tremendamente melancólico: “Es un atardecer bellissimo dentro de la hosca grandeza del paisaje” (166) pero, al igual que este, conserva su dignidad: “sigue siendo bronco y desolado pero tiene más grandeza...” (135). Curiosamente, Chemari “nunca se había figurado que la tierra fuera tan áspera e ingrata en el país más rico del mundo” (112), un país al que modelaron los vascos:

Unos tipos con muchos siglos de historia. En ellos comienza Europa. Antes que Europa saliera de la prehistoria ellos eran ya un pueblo con cultura y costumbres propias. Ellos son un pueblo excepcional. Aquí mismo en los EE. UU. ellos estuvieron antes de que estuviéramos nosotros. Por todo esto, a pesar de su rústica gravedad y del pasmo casi infantil de sus rostros, avanzando por la Quinta Avenida, aun con miedo, retraídos, orgullosos, forman por sí solos un mensaje de fortaleza y de autenticidad (29).

Federico, en *Ob*, representa el papel de la voz de la conciencia con sus sentencias y premoniciones, de la misma manera que el hermano Gabriel en *Sc*, porque este juego de presagios mantiene la intriga y el suspense de la novela. De tal manera que “Chemari va tomando conciencia de que algo misterioso y extraño le rodea” (227). Él ya conocía, por ejemplo, el significado agorero de ciertos animales: “En mi caserío la presencia del ciervo y de los buitres nunca presagiaban nada bueno” (240). El propio estado anímico de Chemari contribuye a aumentar cierta premonición del futuro e, incluso, ya nos adelanta el comportamiento de otros dos vascos: “El propio Chemari no sabe a ciencia cierta de dónde proviene su irritación y mal humor. Es algo oscuro y misterioso. ¿Rabia contra Esteban? ¿Manía contra Chaume?” (124).

Ob es una novela-guion construida para proyectarla en una película, como se ha visto en el capítulo 1.º de esta parte II. Forma parte de un género literario poco estudiado todavía: la novela nacida bajo la estética del cine, una novela escrita no para ser leída sino para ser vista. Por ello, de la lectura atenta de *Ob* se pueden deducir las condiciones que debe reunir una novela-película: ser, ante todo, una novela en la que prevalezca el interés de la trama sobre todas las demás condiciones; despertar ese interés desde el título y acrecentarlo hasta el final; establecer una armonía recóndita o una total desarmonía, si es el caso, entre los personajes en acción y todo cuanto los rodea; activar lo más posible, pero sin perjuicio de la verosimilitud, tanto el paso del tiempo como el cambio de las decoraciones; usar, hasta donde lo permitan las circunstancias, un estilo rápido, cortado, en el que juegue un papel capital el diálogo vivaz, sugerente en ocasiones y a veces francamente expresivo; emplear la personificación en vez del símbolo y las naturales figuras de dicción.

En definitiva, esta moderna forma literaria es heredera de Dos Passos, quien observó que si las estructuras geopolíticas y artísticas cambiaban también la novela tenía que cambiar. De ahí que *Ob* maneje una técnica moderna con el ritmo del cine y de la vida, con un título que es sinónimo de “dinero” y construida con el armazón del viaje.

3.3.4.- La culminación de la espiral abierta: Trilogía “Bestias, hombres, ángeles” / *Camino de perfección*, Pío Baroja.

-- *Los murciélagos no son pájaros* (1986) / *Sobre héroes y tumbas*, Ernesto Sábato.

-- *Roma, ramera, romera* (2004) / *Camino de perfección*, Pío Baroja.

El título de la serie se muestra bastante expresivo tanto en lo formal como en el fondo: es decir, la estructura sintética de tres elementos en forma de enumeración ascendente hacia el tema religioso. La colocación central del elemento “hombres” vuelve al clásico concepto griego del mundo, según el cual el antropocentrismo sería la virtud que le dará sentido. Por ello, este elemento central estructura la serie, porque es el hombre quien desarrolla un proceso de reflexión profunda que le lleva a reconocerse en sus “fantasmas, miedos, terrores...” (*Lmp*, 1986) y que se identificará con el otro elemento, “bestias”, puesto que a través de un mundo onírico, donde los límites entre realidad y fantasía no están claros, se entrecruzan y hacen aflorar todo un mundo de seres, animales y monstruos que siempre han existido, pero que ahora se despiertan.

Una vez asumido este reconocimiento, el mismo personaje (protagonista-narrador-autor: los tres uno, pero independientes al mismo tiempo), amparado bajo el elemento “hombres”, inicia una búsqueda “de identidad” presentada en forma de aventura viajera que culminará nuevamente en un reconocimiento de sí mismo por medio de dos planos: el religioso y el vocacional. El final de esta segunda novela, *Rrr*, es abierto, al igual que el de la primera, ofreciendo la esperanza de culminar el proceso de formación en una tercera (la que cerraría la trilogía) y que se identificaría más con el elemento “ángeles”, acercándola así al tema religioso.

Castillo-Puche se ha inclinado hacia el concepto de “formación” pues, sabe que esta solo es posible en la utopía o es un camino inevitablemente trunco y malogrado, en consonancia con el mismo transcurrir vital. Es por ello, creo, por lo que proyecta el desarrollo de esta trilogía hacia la figura de los ángeles, pues estos son la proyección perfecta de lo humano. A ellos se adscribiría la tercera novela y la dotarían de la ansiada perfección humana.

Con todo, la última trilogía inacabada de Castillo-Puche simboliza el culmen de su proceso narrativo desde el concepto del género del *Bildungsroman*. Se materializan sus temas constantes, sus obsesiones y miedos; se trata de una indagación profunda, una vuelta de tuerca a la gran obsesión de su vida, el ser humano y su relación con el catolicismo. Transmite todo un mensaje de gran relevancia: la importancia de la paz interior del ser humano. Sin embargo, se trata de un personaje con una gran desasosiego interior, repleto de miedos, temores, cobardías..., necesitado de un asidero resistente que le aporte paz interior: sus enormes dudas, rodeado de hombres en la realidad y de bestias y monstruos en su interior, quedarán acalladas con la llegada de un álter Cristo, una religión limpia y clara, basada en la caridad y valores universales como el perdón, que indudablemente será anunciada por esos ángeles que proclaman *nuevas llegadas*.

En definitiva, la trilogía progresa de un volumen a otro no tanto por una continuidad temática o argumental como por una unidad de impulso: cada obra es una vuelta de tuerca que lleva más allá la labor destructiva de la anterior, avanzando en el proceso de búsqueda de sí mismo del protagonista, trasunto simbólico de Castillo-Puche. El progreso no es superficial y anecdótico, sino esencial y en profundidad, un progreso que se puede llamar “excavatorio”. Solo ignorándolo y tomando otro camino, andando por la superficie terrestre, es posible la ficción, y

no solo la ficción de la literatura, sino la ficción de la existencia humana, la ficción de la identidad personal. La grandeza de la obra de Castillo-Puche está en haber hecho coincidir estas dos empresas de desenmascaramiento. Esto solo es posible con un arte reflexivo, un arte que vive canibalizándose a sí mismo. Cuando Hegel declaró que el arte había muerto a principios del siglo pasado en favor del pensamiento reflexivo no contaba con su capacidad para asimilar este pensamiento, no como un cuerpo extraño y sobreañadido, sino como su misma condición de posibilidad, y paradójicamente esta es la base de “la novela de formación”, del *Bildungsroman*, fundamentada precisamente en la concepción filosófica de Hegel (1966).

Castillo-Puche habla de la creación de esta trilogía en un bloc que encontré en la Fundación escrito a mano y que usó en Cartagena el 19 de mayo de 1993 para dar una conferencia sobre “Los autores murcianos”, ya recogida en el capítulo 2.º de la parte I. En ella menciona la tercera novela no publicada, pero según se desprende de sus palabras, ¿acaso escrita?:

Esta trilogía (*TL*) que dio en talla de aspiración y logro, de deseo y realización es lo que me ha atado a la nueva trilogía que comenzó con ese texto difícil y tentador que es *Los murciélagos no son pájaros* y que me tiene ahora en Roma con una novela ambiciosa, también muy contradictoria y bella, muy seductora y delatadora que es *Roma ramera* que está pronta a cumplir el ciclo, ya que yo considero que con la tercera parte *Los ángeles no tienen alas* habré recorrido una larga peregrinación tras la verdad, la justicia y la belleza porque por algo esta trilogía se refiere a “Bestias, hombres y ángeles”.

Como se percibe en esta declaración de 1993, cuando ya había publicado *Lmp* y estaba escribiendo la segunda novela de la trilogía, tenía en mente el título de la tercera, no encontrada y ¿acaso escrita?, con este título tan sugerente, *Los ángeles no tienen alas*. Como decía más arriba, quizá la pretensión de Castillo-Puche era acercar esa perfectividad angelical a lo humano. Cada una de estas entregas hace “una peregrinación tras la verdad, la justicia y la belleza”, correlativas a cada una de las entregas. El camino hacia “la verdad” en ese mundo oscuro, solitario y angustioso, rodeado de monstruos, lo realiza Enrique en *Lmp*. Experimenta su propia bajada al Hades, a su inframundo. Tratará de comunicarse consigo mismo, salir de su aislamiento y así poder comunicarse con el mundo. En la segunda novela, a través de la pintura, el retrato, y sucesos con tintes policíacos, el protagonista peregrinará hacia “la justicia”, una justicia para sí mismo. Acabará encontrándose en el arte y encontrando al verdadero “Cristo” también en el arte; culminará en “la belleza” de su última novela no conocida, *Los ángeles no tienen alas*, en la que ya se percibe que nos situaremos ante el hombre solo, copia de la perfección angelical: el hombre capaz de un nuevo cristianismo y de crear las obras más bellas, reconciliado con la realidad.

Este proceso de creación y de proyectar en él las inquietudes humanas de Castillo-Puche, de sus personajes, parece que tiene parangón con el sentir místico, con el peregrinar hacia la unión espiritual, hacia la unión con lo perfecto; de ahí que el espíritu tenga que recorrer las tres vías: la purgativa, la iluminativa y la unitiva. Así, el proceso creativo y, por lo tanto, el producto creado, es el resultado de ese recorrido correspondiente a una pasión mística que recorre el camino de perfección. Por ende, es evidente, desde mi punto de vista, que Castillo-Puche en esta última trilogía tiene como cabecera una obra tan singular como *Camino de perfección (Pasión mística)* (1902) de Pío Baroja y, a su vez Baroja, con la elección de este título y el contenido de la novela, tiene como norte a Santa Teresa de Jesús y su obra en prosa con el mismo título. Dos motivos, si no más, son los que me llevan a plantear esta propuesta: uno, el camino recorrido por Fernando Osorio hacia ese último matrimonio espiritual y dos, su

relación con el arte de El Greco en la ciudad de Toledo, una relación muy similar a la experimentada por Enrique con otros pintores. Ambos protagonistas realizan su propio viaje, interior, de bajada al Hades en el subconsciente de cada uno de ellos para continuar con su viaje exterior buscando esa iluminación en sus propios caminos. ¿Acaso Enrique encontrará también ese matrimonio espiritual que encontró Fernando? Pero la ironía mundana se encuentra agazapada y saltará en cualquier momento anulando la voluntad individual, si comparamos el final de *Cp* y el final, irónico también, de *Rrr*.

Benito Gómez Madrid (2012: 137-158) defiende que Baroja trató de aunar en *Cp* la innovación formal impresionista, arte pictórico, con temas tan representativos de la cultura española como el misticismo, y todo ello, entre otras cosas, para situar su producción narrativa más allá de las fronteras españolas, es decir, entroncar la narrativa española con las formas más modernas a nivel europeo. ¿Acaso Castillo-Puche no persigue, aunque sea por propia inercia, lo mismo con su hacer literario, aunando en él temas tan tremendamente españoles como el persistente pesimismo con formas tan innovadoras como las que se dan en esta última trilogía? Por ejemplo, y referido a Baroja, Francisco José Martín (2006) ve en el uso barojiano de la mística una forma de modernización con la que “el individuo logrará liberarse no ya de la cárcel del cuerpo, como querían los místicos, sino de la prisión y decadencia a que conducen la educación católica y el medio adverso” (93).

Baroja era consciente del cambio de acceso a la realidad a través del arte en su tiempo. El impresionismo era la corriente de moda en el último tercio del siglo XIX y se convertirá en el movimiento escogido por él para tal fin. Así, Juan María Calles (2002) observa

Una clara preocupación artística, que se traduce en una voluntad de renovación del género, mediante el estilo, las concepciones estructurales y las técnicas narrativas. La escritura barojiana destaca aquí por su aportación de elementos plásticos y filosóficos al género de la novela en total transformación en aquellas fechas, que se completa con una estructura en fuga, cercana a las modernas películas de estructura abierta (“road movies”) desde una muy personal lectura en clave de ficción de la literatura idealista.

Castillo-Puche también trata de renovar el género con la aportación de elementos plásticos y filosóficos de su época. Por ejemplo, en estas últimas narraciones tiene como referente a Goya y a Giotto, pero estrecha lazos artísticos con la pintura de Francis Bacon, con el neoidealismo o neofigurativismo. Trata de encontrar unas imágenes ideales con el objeto de dotar a la sociedad en crisis de una unidad identitaria en la que el propio individuo se identifique. Así, se puede hablar de “El neofigurativismo místico en *BHA*”, un movimiento pictórico surgido inmediatamente antes de la publicación de *Lmp* que se caracteriza por ser salvajemente humano.

La propuesta que ofrecerá Baroja consistirá en una integración de la técnica y la temática del impresionismo, que él considera moderno, con el proceso interpretativo de la realidad tal y como se concebía en la tradición mística española, a la que se considerará contenedora de elementos impresionistas y a la que se le atribuirá el origen del nuevo movimiento francés. Castillo-Puche hará lo mismo con el movimiento figurativo, al que incorpora el tema místico, pero un misticismo que busca desasirse de ciertos “demonios” y abrir la veda a una nueva interpretación a través de un *alter Christus*. En Francis Bacon confluyen curiosamente Goya y El Greco como también han influido en los pintores-personajes de Castillo-Puche y de Baroja.

Benito Gómez (2012: 144-145) dice:

Para llevar a cabo su propósito, el autor vasco se propondrá establecer que existen conexiones entre una corriente estética de moda como el impresionismo y la tradición cultural española, particularmente el misticismo. Según Baroja, los jóvenes de su generación demostraron una “tendencia al misticismo” (Baroja, 1947: 575). Esta tendencia es evidente en Baroja y se puede apreciar en su peculiar homenaje a la obra de Santa Teresa de Jesús *Camino de Perfección*, un tratado ascético dirigido a las monjas. Esta obra propone la unión de dos componentes: el recogimiento contemplativo y la actividad práctica. A Baroja esta concepción le atrae para aplicarla a su nueva propuesta literaria. El estilo de Santa Teresa, basado en la plasticidad de las imágenes para producir sus concepciones paradójicas le cautiva especialmente y Baroja va a realizar un esfuerzo significativo por compaginar estos elementos aparentemente opuestos.

(...) Desde un principio, *Camino de perfección* ha sido juzgado por la crítica con cierta prevención. ¿Cómo interpretar una obra que parece carecer de estructura, argumento, desarrollo o final coherente? Para comprender la intención de este novedoso planteamiento se debe considerar el principio fundamental del nuevo arte. Tal como un cuadro impresionista, el nuevo estilo de novelar propuesto por Baroja no pretende proporcionar al observador/lector un producto acabado, como sucedía anteriormente en el realismo, sino que requiere un esfuerzo de interpretación significativamente mayor. El impresionismo entabla una diferente relación con el público, proponiendo que el placer estético no se deriva de la contemplación del resultado, sino del proceso de búsqueda de significado por parte del receptor, al cual se invita a participar más activamente en la interpretación.

En la trilogía castillopucheana *BHA* se percibe esta misma plasticidad de las imágenes, con tanta ambigüedad que aparentan formar parte de la realidad física, desde las sentidas en los sueños a las atribuidas a don Amadeo y a su chalé, o la propia figura del negro. Igualmente, en la narrativa castillopucheana, el papel del lector es importantísimo y Castillo-Puche lo deja libre para que complete el significado de su creación, para que aporte toda su carga humana y cultural, por no decir antropológica.

Baroja incluye en su novela ciertas maniobras de “naturalización” de elementos impresionistas. En una parte de la obra se observa, por ejemplo, cómo el protagonista, Fernando Ossorio, entra a la iglesia de Santo Tomé en Toledo a contemplar “El entierro del conde de Orgaz”. Casualmente los impresionistas franceses reverenciaban al Greco, como lo reverenciaba Francis Bacon y también Goya. De la misma manera, Enrique, de *Rrr*, viaja, contempla y visita Asís, buscando las imágenes de su san Francisco representadas por Giotto, imágenes que traspasará a su retrato de Maldonado porque representan a un nuevo *alter Christus* propio de un reciente sentir religioso. Comparten sensibilidades estéticas parecidas.

Continúa Benito Gómez (2012: 146-147):

Para comprender la propuesta barojiana conviene analizar las palabras del título: camino, perfección, pasión y mística. Estos términos dan pistas sobre la asociación que propone Baroja entre el impresionismo y el misticismo. El título de la obra es idéntico al de Santa Teresa de Jesús: *Camino de perfección: pasión mística*. Una explicación posible radica en interpretar el camino como un proceso de transformación con connotaciones estéticas. En este sentido, se debe resaltar el papel que desempeña el trayecto en esta obra, en la cual se observa un evidente *leitmotiv* del camino a través de menciones directas (Baroja, 1952: 49, 55 y 56) o indirectas (Baroja, 1952: 42 y 47). Sin embargo, no se puede obviar que desde el título, el camino adopta una connotación decididamente religiosa y se transforma para el protagonista en un continuo

peregrinaje. Ossorio siempre va andando de un punto a otro, visitando en cada localidad a la que llega la iglesia, convento o catedral correspondiente, además de asistir a misa. En este sentido, se descubre que los sitios religiosos se van a convertir en otro de los grandes *leitmotivs* de la obra, intensificándose con múltiples referencias religiosas indirectas a lo largo del texto, como el hecho de que se mude a la calle del Sacramento, o la mención de las experiencias religiosas del protagonista durante su infancia y adolescencia.

Igualmente, las novelas de *BHA* representan un camino o peregrinaje de Enrique hacia el autoconocimiento místico y artístico, con el que pretende alcanzar la cima de la perfección. Ya Castillo-Puche había reflexionado sobre el concepto de “camino” y, precisamente, aplicado a las novelas de Baroja, como se ha visto en el capítulo 1.º, apartado 4 de esta parte. Pero incidiendo en este tema, son muy reveladoras las reflexiones escritas por Castillo-Puche en el siguiente artículo publicado en *ABC* el 18 de abril de 1972. En dichas reflexiones tienen cabida la obra barojiana y el concepto de novela de autoformación. Se trata de un artículo que encontré en la Fundación y que reproduzco literalmente:

EL CAMINO COMO SÍMBOLO, José Luis Castillo-Puche.

Ahora que tanto se habla de novela abierta y proteica, multiforme y fluida —aquello de las novelas-ríos fue una especie de inundación que se llevó por delante a las propias novelas prototipo según la tradición del género—, no estaría mal poner las cosas en su punto trayendo a colación un tipo de novela que es a la vez más antigua y más moderna que ninguna: la novela-camino o novela caminera y andante que no solo es novela de camino, sino que ella misma es camino en su estructura itinerante, deambulante e indagadora. Esta novela, además, se enraíza principalmente en España, desde la picaresca, pasando por Cervantes, hasta llegar a Baroja, donde alcanza no solo su centro de rotación máxima, sino que en la novela barojiana el camino adquiere categoría de símbolo. (...)

Pero esta salida al camino-novela y a la novela-camino no la hace don Pío al azar, sino como medida terapéutica y de salud. (...) Efectivamente, serían los grandes teóricos y los estructuralistas los que, buscando una explicación a la crisis de la novela, habrían de venir a encontrar una justificación del género en la novela abierta y hasta en la novela concebida como camino. Cuando Lukács, en su *Teoría de la Novela*, llega a la conclusión de que la novela no es un género normativo, sino constructivo, está dando la razón a Baroja y a su proceso novelesco por acumulación. Ha sido también Lukacs el que ha formulado la forma interna de la novela como “el peregrinar —fijémonos en este término— del individuo problemático hacia sí mismo, el camino —he aquí la palabra clave— que va desde la oscura confusión dentro de la realidad que simplemente existe, heterogénea en sí, carente de sentido para el individuo, hacia el claro conocimiento de sí mismo”. Es el romanista y estructuralista Pollmann, en su libro titulado *La nueva novela en Francia y en Iberoamérica*, que acaba de publicar Gredos, el que inmediatamente aclara que este “peregrinar hacia el claro conocimiento de sí mismo” y “desde la oscura confusión” no es siempre absolutamente así ni necesita serlo, sino que Pollmann, a la vista de ejemplos más recientes que un Proust o un Joyce —¡qué lástima que Pollmann no conozca, al parecer, la obra de Baroja!—, dice que “el camino del individuo en modo alguno está fijado, en virtud del género elegido, en el sentido de un desarrollo positivo” y se pregunta Pollmann “dónde encontraríamos en Don Quijote el desarrollo hacia el claro conocimiento de sí mismo”.

Está claro que si “el peregrinaje hacia el claro conocimiento de sí mismo” está dicho pensando en Proust, Pollman tiene que rectificar imponiendo la libérrima dirección del camino en la novela y admitiendo que el peregrinaje no tiene por qué ser siempre interiorizante...sino que puede ser exteriorizante, peregrinación a lo ancho, no a lo íntimo, es decir, peregrinación barojiana o picaresca española, o de la nueva novela iberoamericana. Pero en todo caso,

peregrinación, camino, ruta abierta. Y don Pío, sin ser un teórico, ni un crítico ni un estructuralista, ha sabido expresar el sentido de su novelística y de su filosofía en párrafos sobrecogedores por su simbolismo. En el prólogo de *El Viaje sin objeto* (...) ha colocado su canción del viajero: «Yo soy un hombre que ha salido de su casa por el camino, sin objeto, sin saber por qué, con la chaqueta al hombro, al amanecer, cuando los gallos lanzan al aire su cacareo estridente como un grito de guerra y las alondras levantan su vuelo sobre los sembrados». (...) No se puede expresar más bellamente toda una teoría novelesca, una actitud vital, todo un mensaje. Porque el camino es la filosofía, es la intencionalidad, es la obra al fin. (...) El *Viaje sin objeto* tenía quizá un objeto bien definido (3).

Así, continúa comentado esta obra barojiana Benito Gómez (2012: 147-149) en relación con el impresionismo, lo cual nos ayuda a entablar las relaciones de Castillo-Puche con el neofiguratismo:

El tratamiento de la luz constituye otra de las preocupaciones impresionistas que se desarrolla en *Camino de perfección*. (...) En esta nueva obsesión, el pintor o escritor se concentra sobre todo en los efectos que se producen en el paisaje según los cambios de luz, la iluminación y las alteraciones de color (...). Con esta técnica, el novelista pone de manifiesto la variabilidad de la interpretación y el carácter subjetivo de las impresiones tanto en el autor como en el receptor. (...) El autor vasco va a presentar su novela como si se tratara de un acto de hibridación progresiva de impresionismo y misticismo. (...) Baroja configura su novela mediante una serie de imágenes que al comienzo de la obra aparecen confusas, pero que paulatinamente, van a ir enfocándose hasta el punto de mostrarse diáfananamente precisas al final de esta en la región del Levante español, cuando se supone que se culmina el proceso de interpretación. El final de *Camino de perfección* resulta confuso si se aplican para su interpretación técnicas tradicionales. Sin embargo, utilizando los métodos de aproximación a la representación de la realidad usados por el impresionismo, la conclusión de la novela se revela como el acto final de acoplamiento definitivo que se produce en la mente del receptor cuando este alcanza “finalmente” un claro enfoque del producto impresionista que se había presentado inicialmente como inacabado. El final de esta obra, con el matrimonio y aburguesamiento de este protagonista místico-bohemio no tiene explicación. Sin embargo, si se considera el esfuerzo de Baroja por dotar a su novela de un componente místico el final puede tener cierto significado ya que la fase final o unitiva, se había descrito por San Juan de la Cruz usando un vocabulario de contenido fusionador como “matrimonio espiritual” (Alborg, 1972: 877). (...) Usando el marco del impresionismo, la propuesta barojiana plantea un final abierto porque está aún sin completar, ya que quiere poner de manifiesto que en el nuevo tipo de novelar que propone el producto artístico nunca se puede ofrecer como algo acabado. (...) De esta forma, adquiere también sentido la conexión con la mística, en la que el final, donde el místico adopta una postura pasiva y secundaria ante el proceso, “el camino” hacia la perfección. Debido a estas circunstancias, el desenlace de la novela se debe afrontar desde un nuevo plano, en el que se asuma que en esta concepción estética, la prioridad narrativa no recae en la consecución de los objetivos, sino en la voluntad del protagonista de lograrlos, o de perfeccionarse. Asimismo sucede en la ascética, donde el individuo se esfuerza por perfeccionar su espíritu mediante su voluntad.

¿Cuáles son las preocupaciones neofigurativas de Castillo-Puche en *BHA*? No son otras que la voluntad del protagonista de lograr sus objetivos, la novela-camino en busca de la perfección intelectual y espiritual, la deformación de la realidad, la preeminencia de lo humano, lo grotesco y lo religioso, el análisis de la cara externa de la religión. Podemos preguntarnos si el final de las novelas se corresponde con el del producto artístico pictórico. Así, las dos novelas son abiertas, con continuidad de cada una de ellas en la siguiente pero continuando el camino de

la ascensión hacia la perfección intelectual, mística y artística de los ángeles para resurgir y regenerarse de las cenizas de su pasado. Y en definitiva, la estructura de estas novelas concuerda con el arte neofigurativo, pues poseen espontaneidad, contradicción y subjetivismo.

Baroja describe la realidad de forma esquemática, pero Castillo-Puche trata de hacerlo de una manera total; además, incluye la interpretación del lector, para que la complete y le asigne a esa realidad sus concepciones. Castillo-Puche, dentro de su todo narrativo, ha pretendido llamar la atención sobre el mismo proceso creativo, construyendo metanovelas y acercándolo al narrativo y al pictórico para que el lector forje en su mente la interpretación correspondiente. Así también, la técnica de *Cp*, como la de los cuadros impresionistas, pretende primordialmente llamar la atención sobre el proceso creativo y sobre la obra de arte en sí, como un objeto independiente y con valor intrínseco, y no como una mera ventana a través de la cual observar un retrato de la sociedad. Baroja insiste en el carácter personal de un proceso creativo que nunca está acabado, ya que enfatiza la doble subjetividad a que se somete el producto artístico, primero por parte del autor que realiza una versión de la realidad y después por parte del lector u observador que debe completar en su mente la imagen aparentemente inacabada que sugiere el artista.

Por otro lado, la inclusión de las referencias a la pintura como base estructural es otra de las características del nuevo estilo: “Hablar del dibujo y del color de una obra literaria no es una transposición exagerada de los conceptos de un arte a otro; por eso el uso de estas palabras en literatura es corriente” (Baroja, 1952: 42). En la obra barojiana el estilo del Greco es un emblema de la hibridación místico/impresionista: “figuras alargadas, espirituales que admiran y hacen sonreír al mismo tiempo” y que comunican “exaltación mística” (Baroja, 1952: 74). En esta misma línea híbrida se describe la ciudad de Toledo usando tanto referencias al arte como a la religión: “Solo por el aspecto artístico de la ciudad podía colegirse una fe que en las conciencias ya no existía” (Baroja, 1952: 99). Por si quedaran dudas acerca de este proceder, Baroja hace que su protagonista use una pintura del Greco, y no cualquiera, sino la que se encuentra en la iglesia de Santo Tomé, como si esta fuera una imagen religiosa digna de adoración o reverencia: “Cuando estaba turbado, iba a Santo Tomé a contemplar de nuevo el Enterramiento del conde de Orgaz, y le consultaba e interrogaba a todas las figuras” (Baroja, 1952: 105). Esta constante utilización del arte considerado impresionista en el contexto de la religión se debe entender como un intento por parte de Baroja de adaptar su estilo a la moda del impresionismo francés, que había visto en el Greco un antecedente. Y en *BHA*, el emblema de la hibridación místico/neofigurativa será en primer lugar Goya para dar paso a Giotto y la ciudad de Roma o de Asís. Los retratos e, incluso, las alusiones al arte pictórico por parte del protagonista castillopucheano son dignos de cualquier tratado artístico, como veremos más adelante.

La estructura de *Cp* es diseñada siguiendo el camino de las tres vías místicas y presenta paralelismos con las tres novelas castillopucheanas de *BHA*. *Cp* se compone de LX capítulos que suponen el recorrido físico y espiritual por tres regiones de la geografía española, que coinciden con las tres etapas de la evolución espiritual del protagonista: las vías purificativa, iluminativa y unitiva, en un acercamiento místico a la realidad total. Así pues, se puede dividir su estructura en tres partes. Dentro de la primera, los siete capítulos iniciales tienen la función de presentar al protagonista y apuntar los temas principales, mientras que los 22 capítulos siguientes corresponden a la etapa purificativa, en la que se narra la purificación sensitiva y espiritual del protagonista. Son 22 capítulos divididos en dos subunidades: la A de 10 y la B de 12, que coinciden con la purificación sensitiva y espiritual. Es la parte más extensa de la novela,

porque en ella se narran las penalidades que Fernando Osorio tiene que ir superando para alcanzar la perfección física y espiritual. La subunidad A narra el castigo físico que sufre Fernando durante su peregrinaje desde que sale de Colmenar hasta que llega a ese lugarón tétrico, entre Illescas y Toledo, donde la expiación física alcanza su clímax. La subunidad B se centra en la lucha que tiene que librar Fernando contra las pasiones, principalmente contra el deseo sexual. Fernando antepone el amor al egoísmo, el espíritu a la satisfacción del instinto.

La segunda parte o etapa iluminativa se ocupa de las consideraciones de Fernando sobre la oposición vida-muerte y su determinación de aferrarse a una concepción vitalista del mundo. Consta de 12 capítulos en simetría con los 12 de la subunidad B de la primera parte.

La tercera parte o etapa unitiva nos presenta la unión del protagonista con la vida, con la naturaleza. Tiene 10 capítulos en simetría con la subunidad A de la segunda parte. El epílogo (el último capítulo) nos muestra que no basta con tener una concepción vitalista del mundo, ni vivir en unión con la naturaleza, porque la vida siempre supone muerte: el tema del eterno retorno. El epílogo, o el capítulo 60 en la edición de Alianza, tienen una clara correspondencia con el prólogo o el capítulo uno, en la medida en que ambos constan de uno solo, y que la acción de ambos está separada de la narración por un intervalo de varios años. Además hay un claro paralelismo por contraste, debido a que el prólogo nos presenta a un hombre inmerso en la vida de la ciudad, desorientado, enfermo, abúlico, cuyas preocupaciones intelectuales (arte y religión) le han quitado la alegría de vivir; y el epílogo presenta a un hombre inmerso en la vida del campo, de la naturaleza, con las ideas claras, dueño de sí mismo, que desea para su hijo, prolongación de sí mismo, una vida libre de ideas perturbadoras, tétricas. Pero los símbolos misteriosos de la religión se irán colando en la vida recientemente estrenada.

En relación con las novelas de Castillo-Puche de *BHA* se pueden establecer paralelismos *in crescendo* con las etapas místicas. Por ejemplo, *Lmp* correspondería a la etapa purificativa, con la presentación del protagonista que busca la purificación sensitiva y espiritual, se debate entre la abulia y la voluntad y libra su particular lucha contra las pasiones y su deseo sexual. Indudablemente, *Rrr* coincide con la etapa iluminativa, donde Enrique ha encauzado sus preocupaciones intelectuales de arte y religión y ha resuelto sus problemas sexuales con la relación que mantiene con Lena. Y la última novela no publicada, ¿correspondería con la etapa unitiva en el mismo sentido vitalista que *Cp*?

¿Qué tienen en común Fernando Osorio y Enrique? Fernando Osorio es el protagonista de *Cp*. Es un personaje decadente, que lucha entre la abulia y la voluntad. En el prólogo y en la primera parte aparecen palabras como “degenerado”, “histérico”, o expresiones como “algún resorte se ha roto en mi vida” (I, 11), “siento la vida completamente vacía” (II, 16), “tengo el pensamiento amargo (...). Yo creo que es cuestión de herencia” (II, 17).

El personaje, pues, está definido desde una perspectiva interna, la de Fernando, y externa, la del narrador-testigo, como un degenerado, un abúlico y un histérico; y su modo de actuar en la primera y segunda parte confirma esta definición. En la primera página de la novela nos dice el narrador que había visto a Fernando en la sala de disección quitando un escapulario de un cadáver, pues coleccionaba las cintas y medallas que traían cuando llegaban al depósito. Hay, pues, en Fernando ciertas manías enfermizas y una tendencia sadomasoquista.

El ambiente que lo rodea está presentado con rasgos de decadencia finisecular. La sala de la casa, “tenía un aspecto marchito que agradaba a Fernando” (V, 36). El ambiente moral también es de una gran decadencia: abandona sus amistades de bohemia y empieza a reunirse con señoritos viciosos. Vemos que Fernando es un personaje típico de la literatura finisecular, el Modernismo.

Uno de los rasgos de su personalidad es su misticismo. La novela se titula, como sabemos, *Camino de perfección (Pasión mística)*. Pero, ¿cómo se entendía el misticismo hacia finales del siglo XIX? Guillermo Díaz-Plaja (1979), al estudiar *Degeneración*, de Max Nordau, dice que el misticismo se podía resumir como “una cierta incoherencia de pensamiento, obsesión, excitabilidad erótica y una vaga religiosidad” (15). Así pues, la conducta de Fernando Osorio con sus excitaciones eróticas, sus alucinaciones y sobre todo, sus vagas ideas sobre la religión, es el resultado de esa idea de misticismo, que Baroja trata de explicar por influencia del ambiente social, familiar y hereditario.

Otra característica de Fernando es su rebeldía contra la religión. Fernando se había criado entre la fe de su nodriza y la incredulidad de su abuelo. Agravada esta situación con los dos años de reclusión en los escolapios de Yécora, así la describe:

Era el colegio, con su aspecto de gran cuartel, un lugar de tortura; era la prensa laminadora de cerebros (...), la que cogía los hombres jóvenes, ya debilitados por la herencia de una raza enfermiza y triste, y los volvía a la vida, (...) idiotizados, fanatizados, embrutecidos (XXVII, 229).

Allí me hice vicioso, canalla, mal intencionado; adquirí todas esas gracias que adornan a la gente de sotana y a las que tratan de intimar con ella (I, 11).

Esta actitud continúa en Fernando cuando en Madrid está con Laura (su tía) y se propone besarla y acariciarla en el interior de la iglesia de San Andrés. Laura se escandaliza y le señala la presencia de un Cristo. Fernando por la noche tiene una alucinación y empieza a ver a un Cristo que lo miraba: “No era un Cristo vivo de carne, ni una imagen de Cristo; era un Cristo momia (...), que parecía haber resucitado de entre los muertos, con carne, huesos y cabellos prestados” (VII, 52). Esta escena nos recuerda a las alucinaciones que sufría el protagonista de Miró en *Nyg*.

En Toledo, las visitas que hace a la iglesia de Santo Tomé para contemplar “El entierro del conde de Orgaz” excitan su espíritu. El cuadro parece asegurarle la existencia de una vida más allá de la muerte, pero las caras de los severos castellanos que contemplan el sepelio expresaban un misterio y le perturban. Durante su estancia en Toledo, la ciudad espiritual, se pregunta si había nacido para místico y con este propósito visita conventos. En uno de ellos cree descubrir a su alma gemela en Sor Desamparados. Lee los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola y asiste en las iglesias a los oficios divinos. A pesar de ello la fe no llega a su alma. Pero en medio de tal confusión, empieza a vislumbrar que la única salida será el amor: “La única palabra posible era amar. ¿Amar qué? Amar lo desconocido, lo misterioso, lo arcano, sin definirlo, sin explicarlo” (XXV, 158). Por eso la gran mística Santa Teresa había dicho: “El infierno es el lugar donde no se ama” (159).

Entonces, a través del amor empieza a pensar en los demás y a replantearse su vida. Renuncia a Adela, que le recuerda a Ascensión, la muchacha de Yécora, a la que había seducido

años atrás. Fernando ha descubierto que el único camino es el amor. Después añadirá el trabajo y así concluirá el ‘camino de perfección’.

Fernando ha triunfado, ha vencido la abulia, se ha curado física y espiritualmente; se ha reintegrado a la naturaleza. Se casa con Dolores, después de vencer la oposición de su padre y derrotar a su rival, Pascual Nebot, su novio. Mediante el matrimonio con Dolores –madre-naturaleza– ha terminado su camino de perfección. Acaba siendo un individuo regenerado.

¿Qué nos dice Baroja de Fernando Osorio?:

El tipo del personaje a quien llamé Fernando Osorio lo conocí muy poco. Le vi dos o tres veces, siendo yo estudiante del doctorado (...), y era amigo de un compañero mío médico. Él también había estudiado Medicina en Barcelona. Era joven y elegante (...), muy anticatalán (...) se mostraba lector entusiasta de Baudelaire y un poco decadente y satánico. Dijo que las mujeres no tenían interés, porque eran vulgares (...). Que para él El Greco era el primer pintor del mundo, y Bach, el mejor músico (...). No sé qué haría este joven. No oí hablar después de él (...). Este tipo, sin duda, lo engarcé yo con el pesimista, cuya novela había escrito cuando era estudiante y de aquí salió *Camino de perfección* (Baroja, 1945: 187-188).

Los otros personajes masculinos son Max Schultze, que es un alemán de Núremberg, a quien encuentra en El Paular. Es devoto de la filosofía de Nietzsche y habla con Fernando de filosofía y de sus inquietudes. Schultze le dice a Fernando “que le conviene castigar el cuerpo para que las malas ideas se vayan” (XV, 97). También le recomienda leer a Nietzsche. Será su guía espiritual. El arriero Nicolás Polentinos, de un estoicismo senequista, es su compañero de viaje de Segovia a Illescas. Por otra parte, “la palabra del ganadero le recordaba el espíritu ascético de los místicos y de los artistas castellanos; espíritu anárquico cristiano, lleno de soberbias y de humildades, de austeridad y de libertinaje de espíritu” (XVII, 120).

Sin embargo, los personajes femeninos tendrán, como veremos, más importancia en el itinerario físico y espiritual de Fernando Osorio. Seis mujeres de muy distinta personalidad influyen en su existencia: Blanca, Laura, Sor Desamparados, Adela, Ascensión y Dolores. Blanca, la mujer vestida de negro, que tan misteriosamente pretende atraer a Fernando, tiene muy poca influencia en la evolución de Fernando. Laura, absorbente y aniquiladora, contribuye con su voraz erotismo a impulsar a Fernando al peregrinaje, que es la base estructural de la novela. Laura tiene relaciones homosexuales con su doncella y eso es precisamente lo que atrae a Fernando Osorio: sus tendencias sexuales anormales. Laura, objeto de la ciega pasión de Fernando, es presentada como una mujer ambigua, masculina en su aspecto, virago y de un violento atractivo sexual. Fernando establece con ella una relación voluptuosa, con rasgos sadomasoquistas, y el único nexo entre ellos es el odio, no el amor.

Sor Desamparados surge tras la reja del coro, en el convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo. La hermana Desamparados es alta, pálida, delgada, “en cuyos ojos se leía el orgullo, la pasión (XXIX, 183). Este súbito y romántico amor por la monja, tiene algo de satanismo finisecular y de antirreligiosidad, que casa bien con el espíritu desequilibrado de Fernando en esta etapa. Sin embargo no logra seducir a la monja. Se propone, entonces, conquistar a Adela, una muchacha de 18 años, una de las hijas de la dueña de la pensión donde se hospeda en Toledo; y cuando la iba a poseer “Osorio entró en el cuarto, cogió a la muchacha en sus brazos, la estrujó y la besó en la boca. La levantó en el aire para dejarla en la cama, y al mirarla la vio pálida, con una palidez de muerto, que doblaba la cabeza como un lirio

tronchado” (XXX, 196); renuncia a ello; el acto le recuerda la seducción de Ascensión en Yécora y allí dirige sus pasos. Visita a Ascensión, la encuentra envejecida y triste, llena de odio y no la quiere ver. Con el rechazo de Ascensión, Fernando se libra, al fin, del lastre del pasado: sus inclinaciones morbosas, místicas y románticas; y esta decisión le permite hacerse cargo de su propia vida, como se demuestra en el capítulo XLVI con el cambio de narrador, siendo el propio Fernando, quien en primera persona nos cuenta el nuevo rumbo que va a tomar su vida.

Dolores, la mujer cristiana, sencilla, es la que logra anclar a nuestro héroe ofreciéndole un amor doméstico. Pero ante todo, Dolores es el símbolo de la naturaleza, de la vida: “en su alma y en su cuerpo (...), creía Fernando que cabía más ciencia de la vida que en todos los libros” (LVII, 321-322).

En las relaciones con Ascensión, Blanca y Laura predominan el instinto, el sexo, la voluptuosidad. Entre Fernando y Ascensión no había verdadero amor, ni siquiera palabras tiernas; sencillamente deseo: “Al principio la muchacha opuso resistencia, se defendió como pudo, (...), después se entregó, sin fuerzas, con el corazón por el deseo, en medio de aquel anochecer de verano ardiente y voluptuoso” (XXXI, 198). Años más tarde, Fernando recordará su complejo de culpa ante tal situación y tratará de explicarlo por la influencia educativa recibida en Yécora, en donde le habían enseñado a considerar listo al hombre que engaña, a despreciar a la mujer seducida y a reírse del marido burlado. Blanca, la mujer vestida de negro, no ejerce más que una atracción pasajera en Fernando.

Con Laura la pasión erótica alcanza su clímax. Fernando y ella no se contentan con la satisfacción sexual, sino que llegan al sadomasoquismo: “A Fernando le parecía una serpiente de fuego que le había envuelto en sus anillos y cada vez le estrujaba más y más” (V, 44); o “al lado de aquella mujer soñaba que iba andando por una llanura castellana, seca, quemada y que el cielo era más bajo, y que cada vez bajaba más, y él sentía sobre su corazón una opresión terrible” (VI, 46). Esta mujer, con su amor voluptuoso, sadomasoquista y perturbador, lo empuja a la naturaleza en busca de la paz deseada.

Sor Desamparados, monja de Toledo, es una mujer de cara pálida, ojos negros: “llenos de fuego y pasión” (XXIX, 184). Es una víctima de la sociedad y de la religión que la condenan a vivir enclaustrada y sin amor. La pasión que siente Fernando por ella sirve para retar a la sociedad, romper sus tabúes, ya que la religión coarta y reprime los sanos instintos naturales.

Fracasada esta aventura de Sor Desamparados, intenta seducir a Adela, una chica sencilla y buena, que pensaba que para casarse bastaba con saber arreglar la casa. La tentativa también fracasa por voluntad propia, porque Fernando empieza a descubrir el verdadero amor y a vencer sus instintos: “no, no era solo el animal que cumple con una ley orgánica: era un espíritu, una conciencia” (XXXI, 197).

De estas seis mujeres “son –como dice José Ares Montes (1972: 507)– Laura y Dolores –el malo y el buen amor– quienes más influyen en la vida de Osorio: la primera, absorbente y aniquiladora, contribuye con su voraz erotismo a impulsar a Fernando al peregrinaje que es la base estructural de la novela, mientras que Dolores, la mujer cristiana y hogareña, es quien consigue varar a nuestro héroe ofreciéndole un amor doméstico y domesticado”.

Los personajes femeninos desempeñan una función importante en la trayectoria espiritual del protagonista y en la estructura de la novela. Así, en la primera parte, centrada en

Madrid, estado inicial de la degeneración, Blanca y Laura ocupan el espacio libre que deja el protagonista. La subunidad B, centrada en Toledo, la ocupan sor Desamparados y Adela, que demuestran la capacidad de Osorio de relacionarse con el exterior de una forma normal, no conflictiva, no como con su tía Laura. La parte tercera abarca los episodios centrados en Yécora, Marisparza y un pueblo de la provincia de Castellón. En esta parte los personajes femeninos son Ascensión y Dolores. La primera representa el rechazo del pasado, presidido por el mal (la degeneración) y Dolores simboliza el matrimonio espiritual con Dios o con la vida natural y el equilibrio psicológico (la regeneración individual), en el que se darán fundidos el amor físico y el espiritual, esto es el verdadero amor. Relaciones y situaciones similares veremos más adelante en la obra de Castillo-Puche.

Los espacios narrativos en *Cp* son Madrid, Toledo y Yécora y en *BHA*, Madrid, Roma y reminiscencias de Hércula. Las dos novelas castillopucheanas de la trilogía *BHA* sitúan la acción inicial en Madrid, pero el protagonista viajará a la ciudad artística de Roma. En la novela de Baroja se retorna a Yécora, porque es allí donde el protagonista pasó su infancia. ¿Quizás la última novela de Castillo-Puche suponga también un retorno a Hércula? En resumidas cuentas, en las dos narraciones se hace una crítica a la España que conserva reductos y símbolos que la fijan en un pasado reaccionario y opuesto al progreso, autoritario. Por ejemplo, cuando Fernando Osorio se hospeda (capítulo XII) en una posada de la carretera de Francia, “en el cuarto que le destinaron había colgadas de la pared una escopeta y una guitarra, encima un cromo del Sagrado Corazón de Jesús. Ante aquellos símbolos de la brutalidad nacional, comenzó a dormirse” (XII, 86), comenta el narrador, señalando la decadencia de la patria. El protagonista va a visitar al gobernador civil en Toledo y en el despacho hay un retrato al óleo de Alfonso XII:

Es un retrato que tiene historia. Fue primitivamente retrato de Amadeo (de Saboya), vestido de capitán general, vino la república, se arrinconó el cuadro y sirvió de mampara a una chimenea; llegó la Restauración y el gobernador de aquella época mandó borrar la cabeza de Amadeo y sustituirla por la de Alfonso (...). Es el símbolo de España (XXVII, 169).

Curiosamente, Castillo-Puche elige el nombre de Amadeo para uno de sus personajes, al que le atribuye la decadencia nacional y al que presenta como símbolo de brutalidad que impide el desarrollo del arte.

La espiral narrativa de Castillo-Puche no se cierra con esta última trilogía incompleta; simplemente culmina por su trayectoria vital. Ahora bien, la espiral, al girar sobre un punto en círculos, va recogiendo elementos persistentes pero a la vez incorporando otros nuevos. De ahí que estas dos novelas de su última trilogía sean, por un lado, un paso hacia adelante en cuanto a lo formal y en cuanto al contenido: el hombre y sus preocupaciones vuelvan a ser el eje central sobre el que se articula la trama. Enrique es el protagonista de estas dos narraciones. Es pintado con las cualidades del “buen cristiano”: busca el camino más sincero para llegar a su Dios y así conocerse a sí mismo. Este poso religioso ha salpicado a los protagonistas de su narrativa total, estando ya presente en sus dos novelas germinales, *Sc* y *ME*, que encuentran en estas dos últimas una proyección. Se trata de unos protagonistas que buscan la verdad, alejados de la hipocresía institucional cristiana y de sus ministros. De esta manera, la primera novela de Castillo Puche relata en tercera persona las reflexiones de un joven Enrique, estudiante de un seminario. A poco que se conozca la vida del escritor, la experiencia autobiográfica salta a la vista en esta novela iniciática. Lo relevante de ella es todo el proceso de maduración que realiza Enrique, percibiendo que no le interesa nada el mundo en el que está a punto de ingresar, la

mezquindad que impregna la vida del seminario, la dureza de los estudios, el comportamiento de las personas que le rodean. Para él, el mundo exterior y lo que le puede ofrecer, fundamentalmente aspectos de orden sexual, tienen mayor relevancia y le plantean todo un conflicto interno entre la razón y la fe, entre lo que él desea y lo que le obligan a desear. *Sc* es una novela en la que el escritor yeclano plantea la clave de su producción literaria, que rescata en su última trilogía, en la que muestra un conflicto en la conciencia individual de su personaje con la búsqueda de *ser en el mundo* por medio de la duda en todos los planos, en el vocacional, en el teológico y en las relaciones amorosas. La madre del protagonista, como explica Concha Alborg (1987: 117-125), hasta cierto punto ejerce una influencia más fuerte sobre él. Es a ella a quien le entusiasma la idea de tener un hijo sacerdote; la carta que le escribe es indicativa de una religiosidad que le hace a Enrique sentirse culpable cuando considera la posibilidad de abandonar el sacerdocio. El estado ambivalente de su conciencia se expresa por medio de monólogos interiores que se van incorporando a la narración, de una forma tentativa al principio, y que son usados eficazmente al final, como el que incorpora las palabras en latín de la ordenación, recogido en la página 247, y ya comentado anteriormente.

En definitiva, la duda conduce al conocimiento y así lo demuestra José Luis Castillo-Puche en su última trilogía, que paradójicamente vuelve a sus orígenes transformando su universo narrativo en un círculo abierto: es circular porque es la propia vida la que le ha convocado a ser escritor y al final de su trayecto vital, en vísperas de su muerte, hace una especie de revisión y se agarra a la “esperanza”. Es un final abierto porque la experiencia creativa nunca se agota, nos renueva y nos transforma; además, como escritor de “novela de formación”, su propia muerte imprime este carácter abierto y fragmentado.

Así, desde la óptica de “círculo abierto”, que tiene posibilidad de continuación, se puede hablar de la conformación de su universo narrativo primeramente por la recurrencia de sus temas y la inevitable necesidad de enlazar su última trilogía con su primera novela, y en segundo lugar por la forma de escritura elegida para esta última trilogía, que muestra un final abierto, sin concluir, a la espera no de segundas partes sino de terceras. Así concluye también *Sc*, en la que su protagonista, una vez que ha resuelto su conflicto interno, se aventura en una nueva iniciación vital que pudiera tener continuidad en esta última trilogía castillopucheana. Esta viene precedida por todo el debate íntimo de Enrique entre dos posturas, una de ellas, la vocación sacerdotal impuesta por su familia y por su entorno y otra, que aflora cargada de dudas, es de libre elección, la de continuar su vida formando parte del mundo exterior. Será esta la que triunfe, haciendo gala Enrique de su libertad existencial pero habiendo recorrido todo un proceso de reflexión dentro de un marco de soledad individual. Es cierto, como apunta Óscar Barrero (1987: 236) que el relato de *Sc* hubiera mejorado bastante si

Un hombre como él [el seminarista Enrique], de dotes literarias nada desdeñables, hubiera sido el propio relator de su odisea emocional y psicológica, cuyo carácter confesional reclama una primera persona narrativa. Y, de hecho, al mismo narrador llegará a hacérsele insostenible el mantenimiento de una ficticia omnisciencia: “Parecería una ridiculez, pero Enrique no puede ya prescindir de este momento de mutuo y distante reconocimiento. Sin este cotidiano y mudo diálogo no podría asegurarse que Enrique fuera capaz de permanecer en el Seminario” (*Sc*, 67), que hace considerar al lector los beneficios que podría haber reportado una obra como *Sin camino* enteramente monologada, a la luz de pasajes introspectivos tan notables como el de la última fase de la crisis vocacional que aqueja al protagonista (*Sc*, 247-249).

Castillo-Puche está en sus comienzos y es cierto que en sus últimas novelas no habrá que reprocharle esta carencia apuntada por Barrero, sino que él habrá tomado buena nota de ello

y manejará con soltura la técnica confesional, en la vertiente de la novela lírica y autobiográfica de la *TL* y en la vertiente de la novela de formación de la inacabada trilogía *BHA*.

También es cierto que los lazos que unen su primera novela con la última trilogía y con la apuesta de considerarla de autoformación son muy sutiles, pues, entre otras cosas, *Sc* refleja todo el proceso de autoconocimiento de Enrique. Se trata de un ahondamiento profundo plagado de preguntas, no solamente angustiosas, sino que desde el punto de vista psicológico analizan su comportamiento ante sí mismo y ante el mundo exterior. Creo, en última instancia, que *Sc* prepara el itinerario, salvando el paréntesis de años y producción literaria que la separan, de *BHA*: la sensación de incomunicación, el recuerdo y el fracaso amoroso, la necesidad de buscar la autenticidad vital... no solo se rastrean en la primera novela, sino que desencadenan la última trilogía. Es más, creo que este juicio encuentra justificación también en un estudio de Juan Manuel de Prada (Belmonte Serrano, 2003: 229-249), recogido más tarde en el n.º 1 de la revista *Hécula* (24-37), en el que observa que cuando Castillo-Puche todavía no había publicado *Rrr* se percibe ya en *Sc* la agudeza de los comentarios lúcidos de la crítica de Castillo-Puche a la realidad social, política y religiosa, que años después supondrán renovaciones en la Iglesia:

Entre ellas, —continúa de Prada— la necesidad de que la Iglesia rompiera su conciliábulo con los poderes establecidos y se volcase a la sociedad; que sustituyese el oficialismo por una mayor vitalidad y capacidad para integrarse en la vida. Y también asuntos como la formación de los sacerdotes, o la crítica a la Iglesia por considerarla encapsulada y apartada de la sociedad. (..) Pero los motivos de reflexión no se detienen en lo que es la Iglesia o sus relaciones con el poder, sino en la necesidad que la Iglesia tiene de abrirse, de entender la misión sacerdotal como una vocación de entrega al hombre. Esto es lo que postula la novela (238-239).

Este es también un mensaje inherente a *Rrr*, donde la configuración sacerdotal de Maldonado, con su indiscutible entrega a los demás y sus mensajes de humildad, justifica la manera de abrirse la nueva Iglesia y de entender la vocación sacerdotal. Se trata de una idea casi obsesiva en nuestro autor, que ya había dejado diseñada en el artículo del primer Enrique con vocación de escritor: “Cristo, sacerdote ejemplar”, en el que las ideas del sacrificio de Cristo le llevan a alzarse con el primer premio en un concurso literario. Se trata de un camino largo, este de Castillo-Puche, en su búsqueda de entender la vida, y en ella la perfección y la felicidad, materializada en esta indagación de la autenticidad religiosa que tiene asumida en lo más profundo de su ser. Este es el camino que se inicia en su primera novela, con ese final abierto donde Enrique inaugura la senda de la búsqueda de su ansiado Dios:

Él se iba detrás del Dios de los caminos, de los que quieren a Dios sin analizarlo, de los que lo quieren y lo sienten en su carne sin haberlo estudiado en los libros de teología, de los que, sin tener hábitos ascéticos, lo siguen por los campos y las ciudades heroicamente, sin saberlo apenas. Se iba detrás de un Dios mucho más difícil y exigente (*Sc*, 261).

En *Rrr* la auténtica vocación artística de Enrique, que ha pasado por varios planos (literaria—artística—dibujante—pintor—pintor de retratos), sirve de trampolín para el encuentro con este auténtico Cristo que hace gala de valores como el amor a los pobres y la caridad. La vía del arte es la que emplea Castillo-Puche como elemento formativo que abre al protagonista a una dimensión distinta: la de ver el mundo a través de unos ojos renovados y contemplar a Dios a través de sus criaturas. Esta propuesta nos la brinda nuestro escritor yeclano, ya octogenario y con la serenidad de ver culminar su proceso vital y literario, cuando se refugia en una escritura más atenuada, apartándose de la bronquedad y mostrando el sosiego de haber encontrado un cierto estatismo en la vida inquieta y vacilante de Enrique y en la nueva

forma de entender el dogma religioso, curiosamente ya planteado en *Sc*: “Con Dios se entendería uno, directamente, mejor” (248).

En definitiva, un nuevo catolicismo se sitúa en el horizonte de Castillo-Puche. En su todo narrativo, poco a poco va elaborándolo y dando pinceladas para culminar en el personaje de Maldonado de *Rrr*, que unifica el nuevo cristianismo con el auténtico arte. Esas pinceladas las encontramos en novelas como, por ejemplo, *Com*. Castillo-Puche rescata a los curas más indeseables del repertorio de la Iglesia, aquellos que viven de manera acomodaticia y con inclinaciones sexuales bastante polémicas, como la homosexualidad de don Amadeo, que es herencia de Noli (*Sc*) y del Padre Espiritual y del Cosme de *Com*. De la misma manera, los precedentes de Maldonado se encuentran en las figuras de Ramiro y Fulgencio de *Com*, con ansias reformadoras y entrega al más necesitado. Su relación con los preceptos de la Teología de la Liberación es evidente: “Para Ramiro era una empresa nueva, y dentro del sacerdocio, cuanto más sacrificado mejor, estaba la esperanza del hombre actual” (*Com*, 38). “Había no solo que amar la pobreza sino vivirla” (*Com*, 39).” El apostolado al que urgía Ramiro era un nuevo tipo de predicación, comenzando por la liturgia, estudio y comentario de textos sociales o sindicalistas. Ramiro había hecho una especie de examen sobre la pasividad de la conciencia sacerdotal ante los patronos: “Quería casi morbosamente un sacerdocio rojo (...). Ramiro tenía que contentarse con ser llamado idealista y soñador. En medio de la apatía y la ñoñez eclesiástica, revolucionario...” (*Com*, 40); “Haré voto de pobreza (Ramiro)” (*Com*, 64).

Ramiro es la semilla de la *TL*: “Para Ramiro, el sacerdocio no había sido, como en tantos casos, una liberación de la pobreza, sino más bien lo contrario, un abrazo con el riesgo y la soledad de los desheredados, precozmente aburrido de la rutinaria y engañosa felicidad en que vivía su familia” (*Com*, 142). El sacerdocio era para él una “insulsa y mezquina moral que imperaba en el seminario” (*Com*, 41). Para Fulgencio “la pobreza no consistía en llevar las sotanas raídas y la barba sin afeitar, sino más bien en un desprendimiento del corazón para los halagos del poder y la complacencia en las riquezas” (*Com*, 178). Con su afán reformador aspiraba a “inclinarse al origen educador de todo apostolado y ofrecerse como profesor del seminario en alguna asignatura que recogiera las preocupaciones de la época de un modo actual y operante” (*Com*, 77).

Por último, esta quietud que Castillo-Puche destila en sus últimos años es también percibida en el tratamiento de uno de sus temas predilectos: la mujer. En las dos últimas novelas es tratada de una forma cálida, como un ser que complementa la existencia de la verdadera naturaleza humana, como una experiencia que completa el proceso vital: ni Palmira ni Lena son portadoras de males ni factores de desviaciones de una vocación. Más bien es el narrador protagonista el que está colmado de dudas, de incertidumbres, de miedos que le impiden conservar y mantener una relación humana plena. En la última novela, *Rrr*, estas dudas parecen ir disolviéndose de la mano de la joven romana Lena, que actúa como guía y con la que emprende una relación libre. Curiosamente, Lena proviene del nombre Magdalena y Castillo-Puche caracteriza a su nuevo personaje con las connotaciones bíblicas de esta figura, como ha quedado aclarado en el capítulo 2.º de la parte I de esta tesis. No obstante, en su primera novela, Enrique coquetea con la evocación del carácter y el físico erótico representados en una Magdalena artística y ejemplificada en una mujer:

Al hablar se humedecía los labios con la punta de su sonrosada lengua. Inclinaba la cabeza con cierta timidez y el pelo que le colgaba por la espalda tenía exactamente la

fosforescencia y la pesantez que tiene la resina de los pinos en las primeras horas de una mañana de estío. A Enrique le recordaba una Magdalena famosa que había visto en un museo (Sc, 158).

En suma, Castillo-Puche no ha perdido de vista todo aquello que durante casi cinco años aprendió en el seminario, al igual que su primer Enrique de Sc, es decir, este sentimiento de desdén, grabado a fuego, hacia el sexo femenino como verdadera causa de males mayores. Ahora, al final de su vida y de su producción literaria, nos muestra un mosaico de tipos femeninos para simbolizar este sentimiento. Pero Castillo-Puche va más lejos y con la templanza y la agilidad del conocedor de los textos bíblicos, y más aún, del libro del Apocalipsis (con el que ya flirteó en Sc: escenas del incendio de Santander⁸⁷) presenta a toda una ciudad, a una ciudad eterna como causa de todos los males de la religión entendida como catecismo teórico: Roma simboliza ramera y simboliza prostitución ideológica. Y como si pretendiera tener un referente ya lejano en la historia de la literatura, establece paralelismos tanto en contenido como en forma y expresión con *La lozana andaluza* de Francisco Delicado.

Por otro lado, ME y su construcción de la intriga continúa latente en estas últimas producciones. Así, por ejemplo cuando se publicó en 1986 *Lmp*, Belmonte Serrano estableció una serie de rasgos que la ponían en relación con su inicial ME:

LA VERDAD, domingo 30 de noviembre de 1986 “Los murciélagos no son pájaros” por Belmonte Serrano:

(...)

La sombra de una novela olvidada

(...) Con *Los murciélagos no son pájaros*, Castillo-Puche, en ciertos aspectos, retoma el hilo de una obra que había sido considerada de tono menor, y que recientemente un profesor de la Universidad de Texas la ha calificado de “maestra y pionera” de la “Novela negra” de España: *Misión Estambul*. Ambos libros comparten no pocos elementos y circunstancias: el espacio, elemento unificador de buen número de novelas del escritor murciano, ya no es Hércula. Como tampoco aparecerá, con igual fuerza en la TL la técnica retrospectiva, ni las rupturas temporales, ni las idas y vueltas constantes del pasado al presente. El diálogo, tanto en ME como en *Lmp* adquiere mayor relevancia y consideración. Pero sobre todo, esa similitud y conexión a la que hacemos referencia entre su novela policíaca de 1954 y esta última publicada viene dada por la presencia en ambas de la intriga, de una creciente y mordaz tensión a la que los dos personajes de una y otra obra –Castillo y Enrique– se ven sometidos con la sucesiva aparición de situaciones nuevas, insospechadas y hasta insólitas.

Castillo-Puche y sus eternos fantasmas.

(...) Pese a todo, en el fondo, siguen estando los mismos fantasmas de siempre, las mismas claves simbólicas. Lo que sobre el hombro, como un destino trágico, ha llevado desde sus inicios Castillo-Puche. Y no digo esto por ese personaje principal de igual casta y espíritu que los anteriores, sino porque los pocos seres que le rodean –don Amadeo, “el lindo” Rafa o su tía Catalina– son la más pura secuela de una guerra que aún colea como rabo de lagartija. Los unos por sus actitudes camaleónicas –no han muerto, solo se han transformado–; la tía Catalina porque aún vive encerrada en sus rezos supersticiosos y fatalistas, mezclando a vivos y muertos. (...) Él mismo se ha declarado autor de una sola novela, una novela que se repite en círculos concéntricos, inacabada. Posiblemente inacabable.

⁸⁷ “Centellearon en la imaginación de Enrique, de un modo palpable, las palabras tremendas del Apocalipsis, todo lo patético que había leído del proceso escatológico, las horribles profecías, los versos lamentosos, los ángeles flamígeros y apoteósicos, la caída de los cometas, la lluvia de sangre, la temible inmersión de los hombres y las ciudades en la caverna del océano o en las entrañas de la tierra” (Sc, 179).

Por tanto, estas dos novelas iniciales son el germen del todo narrativo castillopucheano. Han sido construidas a partir de la arquitectura del viaje: uno interior y otro exterior. Estos viajes delatan lo propio del protagonista y lo extraño de la realidad, pero ambas aspiran al autoconocimiento de sus protagonistas. Nada nuevo, como ya se ha visto en el resto de las novelas castillopucheanas, pero ahora se retoma desde el título de la trilogía del que se desprende el carácter dual del hombre: bestia y ángel. Se trata de una batalla entablada en el terreno humano, el individuo solo con su soledad y sus dudas, en el que se baten a muerte por imponer cada uno sus intenciones, bestias y ángeles; de ahí que el hombre necesite del conocimiento de sí mismo y de lo demás y, de ahí que, a veces, se represente la animalidad del hombre o lo angelical. Por ejemplo, la obsesión reiterada de Enrique por los murciélagos: hay un momento en la novela, quizás influido por la lectura de Kafka, *La metamorfosis* (1916), en que se ve transformado en murciélago. De forma inversa a la humanización puede presentar dos variantes: una, el personaje transfigura de forma abrupta y total su apariencia, como ocurre con Gregorio Samsa en *La metamorfosis* o, en segundo término, se limita esta atribución de bestialidad o de mera deshumanización al comportamiento desnaturalizado de un personaje.

Relacionada con el proceso anterior, la cosificación se presenta de acuerdo con estos modelos: en un primer sentido, hiperdescripción objetual. En un segundo sentido, proceso narrativo degradador y/o caricaturesco de objetualización de determinados actores antropomórficos a partir de la pérdida de sus atributos más humanos y personales. Se relaciona así normalmente con determinados procesos de animalización o con la propia degradación psicomoral de ciertos individuos que pierden sus valores humanos, como ocurre con ciertas figuras novelescas de algunos dictadores: es el caso del esperpento valleinclanesco *Tirano Banderas* (1926). El novelista Jesús Ferrero remarca esta degradación psicomoral de una religiosa en su obra *Las trece rosas* (2003), producto del rencor y de la miseria personal de la monja ante la honestidad y valentía de las jóvenes republicanas españolas que van a ser ajusticiadas.

La figura del ángel está presente en la narrativa de Castillo-Puche. En su primera novela aparece de forma más sutil, como estatua en el cementerio y en la última trilogía de forma mucho más consistente, pero siempre como símbolo de una realidad escondida. El ángel es una figura bíblica, como ya he analizado. Castillo-Puche no solo ha tenido en cuenta para sus creaciones la tradición bíblica del ángel, sino que también ha tenido presente a Eugenio D'Ors, estudioso de Dionisio de Areopagita. Y es que Eugenio D'Ors, con su angeología, iba más allá de la realidad, escudriñando lo superficial para bajar a la esencia de otra realidad humana que proyecta su unidad en la multiplicidad de realidades. Así lo estudió Ada Suárez (1988: 45):

En la filosofía orsiana, la angeología encaja perfectamente si reconocemos que para nuestro escritor detrás de las anécdotas de cada día existe un significado más profundo que carga cada narración biográfica de una tremenda simbología. El sistema angeológico de Eugenio D'Ors pretende descifrarnos esa simbología a través de un sistema jerárquico de valores que, unido a la ideología de su filosofía, se propone sacar a la luz la verdadera individualidad de una persona. Este último punto se relaciona con Dionisio de Areopagita, que también está presente en el estudio orsiano de los ángeles.

(...) De Dionisio Areopagita obtiene D'Ors el concepto de jerarquía y unidad aunque ya estos se encontraban innatos en su filosofía y, en este momento, le sirve de base importante a su angeología. Con el Areopagita, estima D'Ors que “una verdadera unidad (...) subsiste en el fondo de la multiplicidad. Y las cosas que se ven son como el vestido simbólico de las cosas que no se ven” (1986: 131).

Esta idea explica la creencia en un sobreconsciente que guía, relacionado con la Poética de lo Imaginario, y dirige la vida de cada persona en la tierra (...). Como el retrato, la biografía debe ser considerada *sub specie aeternitatis*, o mejor dicho bajo especie de angelicidad, ya que D'Ors ha declarado que “no en lo temporal, sino en lo eterno, hay que buscar, si se quiere permanecer fiel al idealismo, el secreto de cualquier vocación” (1986: 42). Así como el subconsciente está enraizado en pasado, y el consciente en presente, el sobreconsciente vive en la eternidad, en un futuro enraizado a lo eterno porque el sobreconsciente se mueve en dirección a la vida.

Castillo-Puche impartió una conferencia en honor a Eugenio D'Ors tras su muerte en 1954, fecha que coincide con sus inicios literarios. Por lo tanto, en su producción narrativa muestra un gran esfuerzo por “mostrarnos el revés de una máscara”, utilizando sus palabras. Entresaco lo más llamativo de dicha conferencia e incorporo su totalidad en el apéndice III (8), así como un artículo de Torrente Ballester, “Recuerdos en forma de epitafio” (9), en relación con el tema.

Es relevante que Castillo-Puche dijera en esta conferencia que en Eugenio D'Ors

hay un gran esfuerzo por superar todo lo demoníaco, a base incluso de su invención de lo angélico; un afán por domeñar lo que él llamaba sus “Bestias Negras”; una especie de huida y de autocastigo a sí mismo –como autor/actor– con la prudente discreción muy buscada contra todas las rebeldías y tensiones, y que el equilibrio, la contemplación ensimismada y la armonía son solo apariencias y están llenas de las embestidas de un tumulto interior difícilmente sofocable.

O también: “Terminaríamos como él dijo: “Ahora que está claro, vamos a oscurecerlo un poco”. Se trata de una máxima válida para la literatura de hoy. ¿Qué es la literatura, sino ese intento artístico de oscurecer lo claro, de desviar lo normal, de fingir una realidad, aunque esta sea más verdadera que la realidad misma?

Esta parece una premisa que Castillo-Puche ha llevado a cabo en su propia producción literaria: “fingir una realidad acaso más verdadera que la realidad misma”, pero realidad que sus protagonistas tienen que autodescubrir y autodescubrirse en ella. Por ello, Enrique descende a su inframundo interior y pregunta al ciego Tiresias en la oscuridad de la noche, por la que transita alumbrándose de la luz del conocimiento y dispuesto a realizar un nuevo viaje exterior, ya en *Rrr*. Pero Tiresias, personaje mitológico ciego, antes de hallarse en el Hades revela a Edipo su propia realidad: el asesinato o muerte ocasional de su padre y el desposorio con su madre. Afrontar esta realidad llevará a Edipo a arrancarse los ojos pero al Enrique castillopucheano lo lleva a autoconocerse y a crecer: hombre en camino hacia la perfección, cara a cara consigo mismo.

3.3.4.1.- Los murciélagos no son pájaros (1986) / Sobre héroes y tumbas, Ernesto Sábato.

La publicación de esta primera novela de la trilogía *BHA*, que tiene como marco la incomunicación y la soledad de su protagonista, Enrique, tuvo una respuesta crítica debido al carácter experimental e innovador. En definitiva, se trata de un ser humano perdido en la gran urbe, ahora en el Madrid de la década de los ochenta. Un personaje hiperestésico que se siente alejado del mundo porque no lo entiende y lo siente como una amenaza, porque los hombres que lo pueblan son inquietantes, peligrosos y hostiles.

La soledad de Enrique se debe a la imposibilidad de comunicarse con los demás. Así, las imágenes que percibe, sobre todo la del murciélago, o su propia transformación, son relevantes desde el punto de vista psicoanalítico, pues no es tanto la transformación en sí, sino el hecho de que nadie lo advierte y esto lo aísla y le angustia más.

Una similar situación vivirá otro personaje de Sábato, en su novela *Sobre héroes y tumbas*, donde la soledad de Martín lo llevará al tortuoso camino existencial de su indagación, para encontrarse a sí mismo integrando lo social en esta travesía por la que surgen la desfiguración grotesca de la realidad y la ficción más alucinante.

En definitiva, la soledad sirve de marco a estos dos personajes, Enrique y Martí, como le había servido al protagonista de *El túnel* de Sábato, la novela origen no solo de *Sht*, sino también de *Abaddón, el Exterminador*. En esta última se subraya la soledad como la condición del ser humano que muere solo, pero que en su propio proceso de “ser” se encuentra solo, desde el propio útero materno, desde los propios orígenes de la humanidad. Así lo expresa Ledesma, personaje de Sábato en *Abaddón, el Exterminador*: “Y me encontré solo y desamparado en esa caverna húmeda y desconocida” (169). Es esta una importante observación que tiene que ver con el retorno de los protagonistas castillopucheanos a sus orígenes y de ahí que “la madre” o las connotaciones de lo femenino impregnen esa búsqueda de la identidad.

El estudio de esta novela lo haré, por tanto, en sintonía con *Sht* de Sábato, una novela publicada en 1961 con la que *Lmp* posee muchos rasgos en común. Así, en la referencia a esta narración al comienzo de la obra de Castillo-Puche en forma de cita parece estar comprimida la esencia de su novela: “Como si en virtud de un experimento de genes, un ser humano comenzase a convertirse, lenta pero inexorablemente, en murciélago o lagarto; y lo que es más atroz, sin que casi nada de su aspecto exterior revelase un cambio tan profundo”.

La estructura de *Sht* se sustenta en Martín, el protagonista que necesita de Alejandra. Se diría que la ama más que por amor, por la necesidad de comunicarse y escapar de la soledad. Alejandra viene caracterizada por la influencia de su padre Fernando, solitario por antonomasia que elabora “El informe para ciegos” y que, paradójicamente, está destinado a salvarla: “Cuento todo esto para que me comprendan” (*Sht*, 309). Apela a la Humanidad, a los lectores, y esta apelación es todo un concepto de autoformación donde el carácter existencial del individuo se construye con lo social y revierte nuevamente en el ser humano. Bruno es el eslabón entre la familia Olmos y Martín en esta novela de Sábato construida en cuatro partes. La cuarta lleva por título “Un dios desconocido” y es una “una absurda metafísica de la esperanza”, es decir, se atisba un halo de esperanza tras el desasosiego de la soledad y la angustia. Aparece encarnado en un personaje femenino, Hortensia Paz, quien ayuda a Martín, próximo al suicidio. Se trata de una mujer que vive felizmente resignada con “su pobreza y su soledad en aquel cuchitril infecto” (*Sht*, 545).

Se encuentra un paralelismo temporal y estructural entre la novela de Sábato y la de Castillo-Puche. Los años (con sus guerras) del abuelo y el plano de Martín. Se trata de un torrente narrativo en primera persona guiado por la voz de Martín, el protagonista. Si le atribuyéramos un color a la novela de Castillo-Puche sería el “negro”, no por pertenecer a este género novelesco sino porque los elementos que la configuran tienen la atribución de este color: la noche, la oscuridad (el crepúsculo), la ceguera de los murciélagos que se mueven en su propia

oscuridad y en la de la realidad; la mujer vestida de negro, los sueños envueltos en la negrura de las pesadillas, del inframundo, en completa comunión con *Sht*:

Tropezando en aquella penumbra busqué una salita cualquiera. Abrí una puerta y me encontré en otra habitación más oscura que la anterior, donde nuevamente me llevé por delante, en mi desesperación, mesas y sillas. Tanteando en las paredes, busqué otra puerta, la abrí y una nueva oscuridad, pero más intensa que la anterior, me recibió. (...) Estaba atrapado en una laberíntica construcción de donde jamás saldría. (...) Fui avanzando, pues, por el pasadizo. (...) El pasadizo desembocaba en una escalera descendente, (...) y pasaba por grandes espacios abiertos pero completamente oscuros (*Lmp*, 415).

También comparten afinidades con el género apocalíptico, sintomático de un ocaso y un renacer: “La vida en negro o la muerte, principio y fin de todas las cosas, las vividas y las pensadas y las soñadas...” (*Lmp*, 112). Todos estos elementos, en resumidas cuentas, confluyen en la figura mitológica de Tiresias:

Ya en mi primera infancia tuve las primeras prefiguraciones de aquel mundo perverso en mis pesadillas y alucinaciones. (...) ¿No era Homero ciego? Y yo, Tiresias, como castigo por haber visto y deseado a Atenas mientras se bañaba, fui enceguecido; pero apiadada la Diosa me concedió el don de comprender el lenguaje de los pájaros proféticos; y por eso te digo que tú, Edipo, aunque no lo sabes, eres el hombre que mató a su padre y desposó a la madre, y por eso has de ser castigado. Y como nunca creí en la casualidad, ni aun de niño, aquel juego me pareció un presagio. Y ya nunca pude apartar de mi mente el fin de Edipo, pinchándose los ojos con un alfiler después de oír aquellas palabras de Tiresias y de asistir al ahorcamiento de su madre. (...) Y así fui advirtiendo detrás de las apariencias el mundo abominable. (...) Y yo, místico de la Basura y del Infierno, puedo y debo decir: ¡CREED EN MÍ! (*Sht*, 424).

Por otro lado, la relación de Castillo-Puche con Sábato no ha sido motivo de disimulo, sino todo lo contrario: él mismo lo ha manifestado en numerosas ocasiones a propósito, por ejemplo, de su existencialismo en una conferencia que ofreció en 1990: “El existencialismo de Sábato” que incluyo en el apéndice I, bajo el epígrafe “El sentir vital de un hombre”. Además, rescato un fragmento de una entrevista que realizó José Belmonte a Castillo-Puche (2000: 196-197), donde pone de manifiesto dicha relación:

J. B.: Son muchos los escritores latinoamericanos con los que has tenido una larga y cordial relación. (...)

C-P.: A Rulfo y a Sábato los conocí durante mi periplo por América, que duró catorce meses y que conté en *América de cabo a rabo*. A Sábato lo había leído y sentía una gran admiración por él después de leer *Hombres y engranajes* y *Uno y el universo*. Lo conocí en Buenos Aires y me llevó a su casa de Santos Lugares, donde vivía, y estuve unos días con él. Era estupendo escucharle y luego ya en España recibí de él algunas cartas y muchos consejos. Creo que entre Sábato y yo, entre su obra y la mía, hay ciertas afinidades, coincidencias, relaciones metafísicas de cierto orden extralógico. Aparte de la amistad de las veces que nos hemos encontrado, sobre todo en Buenos Aires en los años cincuenta y los contactos epistolares que hemos tenido de gran sinceridad, es natural que en la lectura de sus textos y de los míos, y otras referencias verbales, haya un paralelismo filosófico y de estilo incluso; es decir, una concordancia en cuanto se vislumbra interiormente una conciencia angustiosa y agónica de la existencia. Los dos hemos tenido una visión entre quimérica y fantástica de la vida, y por encima y por debajo de personajes, situaciones o sueños, ha habido, con permanente ortodoxia-heterodoxia, fe, agnosticismo, fenomenología y experiencias, credos y crítica, una misma actitud vital y espiritual de resonancias dramáticas. Sábato y yo hemos estado unidos por la palabra, por la imagen y la

denuncia. Ambos hemos luchado por la libertad y la justicia, aunque a niveles distintos, por supuesto.

Estas “ciertas afinidades, coincidencias, relaciones metafísicas de cierto orden extralógico” de las que habla Castillo-Puche son las que trato de presentar a continuación.

Del título de la tercera parte de *Sht*, “Informe sobre ciegos”, se desprenden las connotaciones que tienen que ver con la oscuridad, la noche y la ceguera. Desde mi punto de vista, este título es muy sugestivo porque lo que se busca es dar con las señales acertadas para interpretar el universo interior de cada ser humano: no viendo hacia fuera es obligado mirar con más clarividencia hacia dentro. Y este es el viaje que realizan tanto Enrique como Fernando. El personaje (Fernando Vidal Olmos) de *Sht* no es ciego, pero sí realiza un estudio de una persona invidente, Celestino Iglesias. Al mismo tiempo, él hace su propio camino introspectivo: “es como si las tinieblas literalmente me succionaran mediante el alcohol y las mujeres: así se interna uno en los laberintos del Infierno, o sea, en el universo de los Ciegos” (330). O bien:

Me considero un canalla y no tengo el menor respeto por mi persona. Soy un individuo que ha profundizado en su propia conciencia ¿y quién que ahonde en los pliegues de su conciencia puede respetarse? (...) Soy un investigador del Mal, ¿y cómo podría investigarse el Mal sin hundirse hasta el cuello en la basura? (333).

Se trata de un viaje que tiene como marco el crepúsculo. Un viaje presente en las dos novelas en las que aparecen las visiones y las pesadillas ya empleadas por Castillo-Puche el *TL*: “Y yo mismo era como una lágrima...” (36); “Mis visiones comenzaban al atardecer cuando el día se destruía...” (*Lva*, 35). La carga simbólica de la proximidad de la noche ya ha sido desarrollada en el capítulo 2.º de la parte I de esta tesis.

Castillo-Puche no ha montado su novela en un tiempo pasado, sino en el presente: ese tiempo que denota un transcurrir inmediato, que marca los acontecimientos según suceden y marcan la evolución biológica. Al leer detenidamente la novela, la voz del propio Castillo-Puche se cuela precisamente en estas disquisiciones sobre la concepción de este tiempo: la amalgama del protagonista con el escritor y la experiencia perceptiva con la escritura. Se trata de una concepción arraigada en la filosofía existencialista que sirve de marco a las percepciones del protagonista:

Es cierto que siempre sucede lo que tiene que suceder y todo lo que es acaece por lo que ya no es, y todo lo que ahora mismo está pasando, incluso mientras escribo estas minucias, en cierto modo ya pasó, y hay gente que se consuela pensando que el ayer es un sueño y ni siquiera sueño es, y lo que ahora vivo es parte de la nada de lo que he dejado de vivir sin recuperación posible, que nada se recompone en la existencia, y solo queda el humillo flotante del recuerdo, ese recuerdo que es humo inaprensible y que como humo se esfuma en la bóveda del cielo, y hasta podría decirse que ni siquiera el nacer es comienzo de nada (79).

Estas reflexiones están traspasadas por el sentir escéptico heredero de filósofos como Martin Heidegger, Sartre, etc., sobre la concepción temporal y la relación individuo-mundo, evidente en la siguiente cita:

He nacido, estoy viviendo, me moriré, y será como si no hubiera nacido, deambular errante entre aves ciegas, entre seres ciegos, sordos, impertérritos y contumaces, y seguirán ahí, ¿por cuánto tiempo?, pero yo me habré ido sin saber para qué estoy aquí ni por qué tengo que pintar monas para que alguien se divierta; sería lo mismo si pintara ríos cristalinos, y flores y estrellas, y por eso prefiero pintar sobre la negrura, la noche y sus habitantes, el luto de la existencia total,

la vida en negro o la muerte, principio y fin de todas las cosas, las vividas y las pensadas y las soñadas, porque nada para la vida y por la vida tengo que pensar si estoy programado desde el principio para la muerte (112).

Para expresar todo este torbellino de sensaciones y percepciones Castillo-Puche no se refugia en una tercera persona sino que se inclina por la voz de la primera y el desdoblamiento en la segunda del singular; es ahora el propio personaje el que se autoanaliza. A través de la primera persona, como tantos teóricos de la literatura han expuesto a lo largo de los años, el lector accede a una historia como si aquello que se nos contara fuera algo mucho más directo, más testimonial y verosímil. En los relatos publicados antes, Castillo-Puche alternó la primera con la tercera persona narrativas; en la *TL* añade un elemento relativamente nuevo para él: la segunda persona narrativa. Un modo distinto y eficaz de introspección que sirve para que determinados personajes (Pepico) no solo cuenten su historia desde el “yo”, sino que, además traten de buscar desde el “tú” una respuesta que sea capaz de convencerlos a sí mismos. Es como si estas criaturas estuvieran frente a un espejo en el que se refleja únicamente su imagen, a la que preguntan y sobre la que tratan de indagar. La alternancia yo/tú viene a demostrar, entre otras cosas, un ansia de conocimiento, que es uno de los rasgos que más claramente pone en contacto a sus personajes, que son unos individuos hiperestésicos, aquejados de una especial sensibilidad muy cercana al dolor, con los héroes del *Bildungsroman*.

La novela da comienzo de una forma abrupta, con una sucesión de oraciones interrogativas que denotan ya esa carga de búsqueda, de introspección, que destilará toda la narración en sí. Es más, el primer discurso del protagonista muestra este desdoblamiento de la conciencia personal apuntalado por esa segunda persona. El protagonista se pregunta a sí mismo por unas percepciones sentidas: “¿Quién, cuándo has sentido este roce, quién te había tocado así alguna vez?” (9). Así, la novela nos desvelará la existencia de un mundo transfigurado por las percepciones del protagonista en relación con la carga simbólica del murciélago, que ya he analizado en la primera parte de esta tesis. Así, Belmonte Serrano (1997: 99-101) expone las conclusiones de dicha carga en *Lmp*. De dicho estudio se desprende que tanto el simbolismo como la alegoría son dos elementos que tienen su raíz en un mundo medieval cercano a lo religioso, como ya había indicado Andrés Amorós (1976: 118) en su análisis general de la novela simbólica. Según este crítico, “en nuestro siglo, el elemento simbólico es fundamental en muchas novelas importantes. Lo esencial es que, además de su tema concreto, la obra ofrezca resonancias universales, oscuros anuncios de situaciones vitales básicas”. El autor más representativo de novelas de esta índole sería Franz Kafka —a cuyo Diario recurrió Castillo-Puche para extraer del mismo la cita que va al frente de *Cmh*— y sus obras *El castillo*, *La metamorfosis* y *El proceso*. En las páginas de estos libros la perfección técnica deja paso momentáneamente a una búsqueda profunda del ser humano que trata de poner patas arriba todos los supuestos valores sobre los que se sostiene el mundo.

En Castillo-Puche fue fundamental su formación religiosa, adquirida a través de sus estudios eclesiásticos, para después trasladar a sus últimas obras este extenso y rico mundo de metáforas con el que ya existe una intencionalidad muy cercana a lo que entendemos por simbolismo. Unas metáforas que gozan de una profundidad y un sentido último que a veces dan lugar a que podamos plantearnos varias alternativas, distintas interpretaciones.

El simbolismo es, por lo tanto, un elemento fundamental en *Lmp*. De ello se desprende el gusto de Castillo-Puche por la palabra ambivalente, por los personajes con significados múltiples y por las situaciones deliberadamente ambiguas. Esta inclinación lo lleva a analizar la

relación entre el yo individual y el mundo exterior. En última instancia, esta es la gran preocupación del novelista contemporáneo, que busca conocerse a sí mismo por medio de su creación: el mismo autor aprende con resultados semejantes a los que él pretende para su héroe y para su lector (*Bildungsroman*). Gemma Roberts (1990: 93), estudiosa de este aspecto, expone lo siguiente:

Con esta obra, Castillo Puche lleva a cabo una audaz experimentación lingüística, mediante el uso de una compleja simbología fantástica, para ahondar en los más oscuros recovecos del alma humana y de la sociedad que la refleja, la forma, la conforma y –sobre todo– la deforma en medio de la crisis que padece el escritor contemporáneo en relación con su mundo y su lenguaje.

Por lo tanto, *Lmp* muestra una intensificación de los símbolos hasta el punto de convertirse en un texto en el que la realidad deja paso a todo un submundo en el que los sueños toman carta de naturaleza y en el que nada es lo que parece ser sino lo que representa. Castillo-Puche da una vuelta de tuerca en sus percepciones simbólicas. Si las connotaciones del murciélago le sirven para representar a esos hombres de la Iglesia cuya conducta siente que tiene la obligación de reconducir, es don Amadeo el que simboliza a este estamento, y sobre él Castillo-Puche monta todo un discurso de lo que representa:

Había un tal don Amadeo, al que por cierto nadie había visto ni nadie me sabía dar noticias de él, pero que existía, vaya si existía, es más, o diría que existía multiplicado, reduplicado y casi omnipresente, y que se presentaba como el salvador de la sociedad, el negociador de los bienes del espíritu, redentor de almas, apóstol seglar, como yo había conocido tantos, (...) hombre que aparecía en la prensa aunque yo nunca lo hubiera visto a él personalmente, pero sí a muchos de su especie, (...) disponía de políticos, obispos y financieros, movía medio mundo, vivía como un déspota sibarita, sucio, libertino y engañador, abusaba del nombre de Dios y del cuerpo de los hombres y de sus vidas. Y todo esto tenía yo que ponerlo en claro, tenía que descubrirlo y revelar lo que sucedía en el chalé, coronado de murciélagos (153).

Efectivamente, este individuo, ejemplo de los “representantes de Dios”, adopta la dualidad intrínseca de la naturaleza del murciélago, se adapta a cada situación con el fin de satisfacer sus necesidades primarias, obviando significar el verdadero mensaje cristiano. Para ello, igual que el murciélago de la fábula de Esopo, no duda en tomar unas veces la naturaleza de “pájaro” y otras la de mamífero, la de una “rata”.

Aunque el autor yeclano pone al frente de este libro dos significativas citas, una de Ernesto Sábato extraída de *Sht* y otra de James Joyce procedente de su *Retrato del artista adolescente*, relacionadas con estos pequeños mamíferos voladores, lo cierto es que Castillo-Puche recurre a estos seres con fines metafóricos, poniendo en estas citas la relevancia del proceso de autoconciencia y de cambio, elementos fundamentales en la configuración de las novelas *bildungsromanianas*.

La veleta que corona el chalet de don Amadeo en *Lmp* es otro de los símbolos que Gemma Roberts (1990) destaca de esta novela. Ella cree que esta presencia puede interpretarse “como la inquietud que en los hijos de la noche pueden producir el amanecer y la vigilia, el paso de la oscuridad del sueño a la luz del día” (100).

Dentro de la confusión que sufre Enrique en cuanto a qué es la realidad y qué la ficción, experimenta un proceso igual que un personaje de Kafka en su *Metamorfosis*: si este se transforma en un insecto Enrique se ve transformado en murciélago:

La noche anterior al viaje me desperté sudando frío y empavorecido, me había visto convertido en murciélago y volando entre murciélagos que además se reían de mí y me mostraban sus dienteillos y sus hocicos de aves sin pico y sin plumas, mientras yo luchaba para volar y alejarme de ellos, lo cual me resultaba imposible porque mi cuerpo pesaba demasiado y no podía volar con la rapidez con que lo hacían ellos, pero yo era un murciélago más y veía mi propia cara de murciélago horrendo, un murciélago gordo, con cara de cerdo más que de murciélago, y los otros murciélagos cada vez se acercaban más, se reían más, chillaban en mis propios oídos, me acosaban, hasta que me desperté angustiado y sudando (177).

Lo irrisorio dentro de esta degradación, únicamente percibida por el protagonista, es que se transforma en un murciélago horrendo, gordo, con cara de cerdo... ¿Está contemplando en sí mismo lo que pueda haber de don Amadeo y lo que este representa de ese catolicismo reaccionario e hipócrita en su yo más interno? ¿Tiene miedo de acabar sucumbiendo a estas imposiciones de las que ha bebido desde pequeño, de ese catolicismo atosigante y mediocre que solo mira para sí mismo y no para el otro?

Este proceso de conversión en murciélago lo sufre también un personaje de otra novela de Sábato, *Abaddón, el exterminador* (433-34). Si los murciélagos son ciegos, en *Sht* Sábato alude a un cura comparándolo con un murciélago: “El padre Antonio se acerca (a Alejandra), su mano es ahora gigantesca, su mano se acerca a su mejilla como un murciélago caliente y asqueroso. Entonces cae fulminada por una gran descarga eléctrica” (62-63).

El ideario fantástico de Castillo-Puche no culmina aquí, sino que hay otros elementos, como serpientes con cuernos (similar a *La Perícopa*, una de las bestias del Apocalipsis 13, 11-18), mariposas negras, demonios, lechuzas e incluso otros seres de menor tamaño como las moscas, aunque la simbología de este ser está más desarrollada en *Rrr*, sobre todo con la mosca en un cuadro de Giotto. Muy pronto, en su vocación de escritor, Castillo-Puche publicó un relato titulado “Una mosca en Manhattan”⁸⁸. En este relato la mosca se relaciona con la imagen de la muerte, a la que se aplican calificativos como “no común”, “dominadora”, “omnipotente”, “representativa” y “reveladora”; se asocia también con la desgracia humana... En *Cpn* vuelve a insistir Castillo-Puche en la proximidad entre las moscas y la muerte cuando Clara, la madre de Pepico, está agonizando y le suplica a su hijo que no deje “que se echen sobre mí estas moscas gordas, devoradoras” (165). En realidad, el parentesco entre moscas y muerte forma parte de la literatura, de la tradición y de la realidad: las moscas sobrevuelan los cadáveres.

Murciélagos grandes o pequeños, demonios con un solo cuerno o con dos, serpientes con cuernecillos son seres que aparecen insistentemente en las visiones, pesadillas o percepciones del protagonista de *Lmp*. Sin embargo, frente a estos seres existen aquellos otros, los ángeles, que muestran el reverso de la moneda y se alzan como verdaderos defensores de Enrique, protegiéndolo de estas acechanzas y limpiándole el camino de aquellos otros seres que son un obstáculo en este proceso de introspección.

La indagación de Enrique, su autoconocimiento, comienza con esta novela y está estructurada en dos planos. Por un lado, su búsqueda de encontrar el verdadero sentido de la religión católica: para ello escudriña, pone en evidencia este comportamiento denunciado de los llamados “representantes de Dios”; y, por otro lado, Enrique realiza una búsqueda equivalente

⁸⁸ Apareció en *De dentro de la piel* (1972: 231-244) y en el diario *La Nación*, de Buenos Aires, el 2 de marzo de 1980. Después fue incluido en el volumen *El leproso y otras narraciones* (1981: 37-46).

de su verdadera vocación profesional, escoltada por toda una revisión de sus sensaciones y percepciones.

Es importante señalar que estos dos planos caminan en líneas paralelas, pero se contaminan. Los dos planos interactúan entre sí en este proceso de búsqueda de sí mismo de Enrique. En su evolución profesional, de dibujante de viñetas en un periódico, por fin se atreverá a sacar esos otros dibujos que siempre ha tenido guardados en un *carpetón* para enseñarlos. Curiosamente, será don Amadeo el benefactor de esta evolución, que culminará un paso más allá en la siguiente novela, convirtiéndose Enrique en pintor de retratos, nueva etapa que siempre temió porque pensaba: “si yo quisiera retratar a alguien no me iba a conformar con su perfil visible, sino que me empeñaría en profundizar a través de su piel y hasta de sus huesos y acabaría por descubrir su alma en descomposición” (176). Este proceso de interrelación culminará en *Rrr* con la pintura de un retrato de un nuevo personaje que vendrá a significar la llegada de un *alter Christus* de la religión, una verdadera concepción del conocimiento de la religión católica llevada a la práctica en la dedicación a los demás y fundamentalmente en la entrega a los pobres. Se alzaré Enrique, por tanto, en abanderado de este nuevo entendimiento de la religión cristiana por medio, precisamente, de su pintura.

Por ello, en el transcurrir de la formación que se evidencia en *Lmp* Enrique vendrá a ser como un profeta que tiene la misión de anunciar este nuevo entendimiento cristiano. Castillo-Puche, como buen entendido en materia religiosa, introduce en su narrativa las figuras relevantes de los ángeles en sus diversas funciones de protección, de anunciación..., que en última instancia es el tercer y último elemento de esta trilogía *BHA*. Como ya he dicho más arriba, Castillo-Puche parece que anhela llegar a la naturaleza perfectiva de estos y resaltar que son seres creados por Dios para su servicio, que actúan como enviados o mensajeros para los hombres puesto que desde muy pronto a los ángeles se les atribuyó el papel de intermediarios entre la divinidad y los seres humanos, posiblemente porque su aspecto de “hombres con alas” parecía apropiado para moverse tanto en el ámbito divino como en el humano. Tanto es así, que los ángeles son el contrapunto de esos otros seres simbólicos transreales y por ello Castillo-Puche no ahorrará calificativos hacia ellos:

Aparecía de pronto un señor que era como un protector o defensor mío, era más bien un señorito con sandalias blancas y voz un poco afeminada, pero me defendía y echaba a los diablos, que parecían temerle y huían, y entonces el señorito decía: “Es intolerable, es intolerable”, “Al profeta hay que dejarle tomar sus notas”, y yo que me veía llamar profeta quería protestar, pero la voz no me salía o nadie me hacía caso, nadie podía oírme y me callaba un poco avergonzado; y cuando ya quería empezar a dibujar, y ya tenía el permiso y la protección del joven de las sandalias blancas, sucedía lo que sucede en todas las pesadillas, que algo me faltaba, me faltaban el papel y las pinturas, y entonces yo buscaba a mi alrededor y no podía encontrar papel ni lápices, y mi cara de angustia hacía que el señorito de las sandalias acudiera de nuevo en mi ayuda, porque este señorito, debía de ser un ángel o hacía al menos el papel de ángel (94-95).

No olvidemos que Castillo-Puche tenía previsto titular la última novela de esta trilogía *Los ángeles no tienen alas*; ¿acaso para indicar la simbiosis hombre-ángel; ángel-hombre o para percibir lo que de ángel hay en el hombre?

Castillo-Puche quiso hacer una novela distinta de todas las anteriores, pretendió introducir nuevos temas, situaciones inéditas. Elige para ello el Madrid de los años ochenta. Concretamente se ha dejado llevar por la ambientación telúrica que transmite todo un conjunto

de urbanizaciones, La Ciudad de los Periodistas, en plena hora del crepúsculo. Es una zona que conocía a la perfección, pues vivía allí con su familia y además la nombra en la página 140. La década de los ochenta es aquella en la que se está forjando *Lmp* y por ello los problemas y temas más llamativos del momento se le cuelan en esta obra provocando un vuelco hacia la observación de la realidad y la constatación verosímil de su ficción ambigua. Así, el sida, la inseguridad ciudadana, el ambiente de los lugares nocturnos, la fecundación in vitro, el cáncer son representados con un lenguaje muy adecuado a la situación. Para ello, a veces emplea jergas o el lenguaje cheli, “estos polis de mierda” (132) y otras, frases hechas, “corriente y moliente” (125).

Se puede decir que Castillo-Puche sabe dotar a sus personajes de la fórmula del “decoro” del Siglo de Oro; aunque eso sí, el cambio de registro está asegurado en la voz del protagonista, que en innumerables ocasiones enaltece el castellano: “La niebla se fue haciendo nacarada” (86).

En este afán de querer hacer una novela distinta no vaciló en incorporar un elemento nada nuevo pero muy propio de este final de siglo, la superstición: “Creo en la Astrología casi tanto como en la Santísima Trinidad” (141). Se trata de un asunto que ya he analizado en la primera parte de esta tesis.

Es indudable que este elemento dota de continuidad al conjunto de la trilogía *BHA*. Quizás en un primer momento resulte extraño e innovador en el conjunto de su narrativa, pero es necesario dentro del marco de género profético que engloba al conjunto de la trilogía, como también engloba a la novela de Sábado, ahora en forma de sueño donde queda planteada la libertad del ser humano ya desde la infancia:

Imaginé que la búsqueda que yo había llevado a término no había sido deliberada, producto de mi famosa libertad, sino fatal, y que yo estaba destinado a ir en pos de los hombres de la secta (...). ¿No sería la pesadilla que acababa de sufrir una premonición? (...) ¿No serían los grandes pájaros símbolos de la feroz y efectiva operación que me aguardaba? (...) ¿No estaría yo condenado desde mi infancia? (386).

Si el transcurrir de esta trilogía se encamina a un total crecimiento que brota desde las marismas del alma humana hasta el ansiado conocimiento y “autoformación”, necesita de un elemento extraño que lo dote de unidad a lo largo de las novelas castillopucheanas. Más aún, el carácter profético no solo está representado en la astróloga Dora Segrelles, sino que, paradójicamente, las afirmaciones de don Amadeo referentes al futuro del protagonista son determinantes una vez concluida la lectura de *Rrr*: “Por eso usted tiene un gran porvenir, usted, amigo mío, acabará haciendo una gran obra, una gran obra. Se lo digo yo” (*Lmp*, 128). Pero en la siguiente novela, *Roma*, de manera metafórica, se convertirá en pitonisa o matrona que ayuda al descubrimiento de un nuevo ser, una nueva identidad ya buscada en *Lmp* en la consulta de Dora Segrelles.

Dentro del género de “novela de formación” o *Bildungsroman*, el viaje es la piedra angular que configura la formación o autoformación del protagonista; revierte en un cambio individual que le lleva a la madurez, entendida como la toma de conciencia progresiva. Este viaje se inaugura en las últimas páginas de *Lmp* y transcurre íntegramente en *Rrr* pero es anunciado en la visita que el protagonista realiza a la astróloga Dora Segrelles: “Usted viajará mucho (...), pero también es un hombre de terremotos interiores” (142); es ella la que le desvela

sus verdaderas inquietudes y la que le pone en evidencia todo su mundo interior, todo su conflicto íntimo:

Su forma de ser es poco abierta, aunque a veces pueda parecerlo, ya que puede tener raptos de alegría, de comunicación y euforia, pero serán raptos que durarán poco. Su gran peligro es una cierta inestabilidad emocional, lo cual puede ser la causa de su gran dificultad para establecer y fundamentar vínculos afectivos sólidos y duraderos (...). Usted no tiene mucho sosiego y no se da cuenta de que en cierto modo es feliz, porque usted gusta de la soledad pero la soledad para usted es una incertidumbre, una duda que está, no ya en el alma sino en los ojos, en la pulpa de los dedos (43).

Estas palabras atribuidas a la astróloga son de gran relevancia, no solo, como he dicho, para marcar la continuidad con la siguiente novela de la trilogía sino para establecer semejanzas o incluso una cierta continuidad con respecto al devenir del protagonista de la primera novela de Castillo-Puche, *Sc*. Así, continuando con la misma cita de *Lmp*:

¿Ve usted sus manos? Podrían ser las de un romántico apasionado y son también las de un místico impotente; podían ser las de un pagano disfrutador y son también las de un fanático religioso... Usted ha querido alguna vez ser misionero o anarquista revolucionario, o pintor (...). Usted sufre algunas veces alteraciones de conciencia (143).

Dora Segrelles parece resaltar el pasado de Enrique, que bien puede ser el del joven Enrique seminarista que ha vuelto a resolver un segundo conflicto optando por las artes plásticas y abandonando el ejercicio de la escritura:

Toda mi vida es pintar, dibujar, y tengo que hacerlo, salga lo que salga; hubo un tiempo en que pensaba escribir todo esto que me pasa, pero la palabra me ha dado miedo, con las palabras acaso me hubiera visto obligado a decir más cosas de las que estoy dispuesto a decir; en cambio, pintar es más inocente, menos comprometido (*Lmp*, 165).

El oficio de Fernando en *Sht* es también el de pintor y el destino lo llevará igualmente a Roma. Los dos protagonistas, Fernando y Enrique, son pintores de retratos que tratan de captar ese mundo interior e interactúan con pintores o artistas reales. Estos pintores pretenden captar el mundo interior y para ello emplean expresiones como: “la oscuridad de la ceguera que obliga a mirar hacia dentro” (*Sht*, 389), “Volví entonces a analizar el caso Castel, (...) “El Túnel”, *la figura del pintor*” (*Sht*, 390). Se trata de una alusión a otra obra de Sábato, como si formara parte de la realidad y no de la ficción. “El marido de María Iribarne es ciego” (*Sht*, 396); “me dijo Domínguez: “es el retrato de una modelo ciega” (*Sht*, 401). Los amigos de Fernando son Breton, Tristán Tzara (*Sht*, 409), también Víctor Brauner, que “tenía la obsesión de la ceguera y en varios cuadros pintó retratos de hombres con un ojo pinchado o saltado. E incluso un autorretrato en que uno de sus ojos aparecía vaciado” (*Sht*, 4105). El recuerdo de Edipo, pinchándose los ojos para no ver la realidad, recorre esta obra, con alusión al neofiguratismo desde la perspectiva de esas figuras humanas desgarradas y degradadas.

También Fernando había tanteado la posibilidad de ser escritor. De ahí que se desprendan nuevas relaciones con la novela de formación o autoformación, cuando reflexiona sobre los actos de escribir y de pintar: “Ahora advierto que escribía cada vez que era infeliz, que me sentía solo o desajustado con el mundo en que me había tocado nacer. (...) Fueron sus pinturas (de Georgina), (...) eran naturalezas muertas, (...) como un patético mensaje de una profunda región de nuestro ser...” (505-508).

No menos decisivas en el desarrollo de la vida de este héroe son sus relaciones amorosas con Alejandra, de la que está enamorado Martín. El padre de Alejandra es Fernando Olmos, el que hace el informe de Celestino, un hombre ciego.

En el caso del protagonista castillopucheano, una de sus relaciones forma parte de su futuro y es formulada por la astróloga en forma de paradoja: “Usted es hombre de un último primer amor” (146). Evidentemente esta aseveración crea en el lector una expectativa que aumenta el suspense y la intriga a la hora de afrontar la lectura de *Rrr*. Será esta relación amorosa, con sus altibajos y con sus miedos, con las dudas y cierta cobardía de Enrique, la que contribuya a la formación del protagonista en la búsqueda de su vocación y de sus valores éticos.

Sin embargo, ahora, en esta primera novela de la última trilogía inacabada de Castillo-Puche, las relaciones amorosas, como señaló Óscar Barrero (1987: 184) refiriéndose a las novelas existenciales de este, se producen “para alterar de modo muy sensible su estabilidad psicológica”. En *Lmp* surge una muy relevante historia a mitad de camino entre el amor y la desesperación. En ella están implicados el narrador-protagonista Enrique y su esposa Palmira, de la que se separó. El relato de los sucesos acaecidos entre estos dos personajes nos viene dado de manera fragmentaria, a través de cartas intercaladas en la obra o de comentarios aislados. La primera de las cartas aparece apenas iniciada la novela y en ella queda todo en el aire, a la espera de nuevos datos que puntualicen más lo que aquí tan solo está esbozado. Enrique le cuenta a Palmira que la decisión que ha tomado –después comprobaremos que se refiere a su abandono– ha sido “por tu bien y para tu bien y espero que algún día lo entiendas” (18). Casi al final de la novela encontramos una nueva y extensa misiva, escrita por Enrique y dirigida a Palmira. Aquel se muestra arrepentido y admite que desde el principio era consciente de que “cuando di la estampada y lo dejé todo, te dejé a ti, y en cierto modo me dejé a mí mismo, porque desde entonces no me encuentro” (181-182). Finalmente, Enrique se atreve a revelar el secreto de su dolorosa separación, que no es otro que el temor a que los hijos que nazcan de su matrimonio hereden la enfermedad de muchos de los familiares de ambos, que es la locura:

No tuve la suficiente fuerza para hacer frente a todos los miedos que se iban amontonando en mi mente y en mi corazón. (...) Pudimos tener un hijo, y solo de pensarlo se me hieló la sangre; por esto tuve que cortar, romper, destruir y desde entonces solo siento placer en la destrucción. (...) Prefiero mil veces entrar como el murciélago en el pozo profundo del desasosiego constante, en ese pozo donde las telarañas son dudas y los rayos de luz son pesadillas, prefiero mil veces llevar la vida abismal de los reptiles inmundos a perderme en la cueva sin salida de la locura (183).

Óscar Barrero (1992b: 275-296) trata temas como la pareja de Martín y Alejandra en *Sht*, que reproduce en líneas generales la de Castel y María (*El túnel*). También aquellos son, como estos, personajes psicológicamente complejos, solitarios y, en los casos femeninos, inaccesibles. Ante Alejandra, Martín revela una incapacidad de llegar a sus interioridades que se asemeja a la que Juan Pablo mostraba ante María:

Nunca la conoceré del todo, pensó, como en una repentina y dolorosa revelación. Estaba ahí, al alcance de su mano y de su boca. En cierto modo estaba sin defensa ¡pero qué lejana, qué inaccesible que estaba! Intuía que grandes abismos la separaban (no solamente el abismo del sueño sino otros) y que para llegar hasta el centro de ella habría que marchar durante jornadas terribles, entre grietas tenebrosas, por desfiladeros peligrosísimos, al borde de volcanes en erupción, entre llamaradas y tinieblas. Nunca, pensó, nunca (*Sht*, 82).

Alejandra necesita a Martín, y así lo declara al reaparecer en *Abaddón*: “Necesito saber que en algún lugar de esta inmundicia ciudad, en algún rincón de este infierno, estás, vos, y que vos me querés” (207). Es la misma necesidad de un Martín que “se había lanzado, se había precipitado sobre Alejandra, impulsado por su soledad” (*Sht*, 188). No cabe mayor paralelismo con aquel Castel que amaba por necesidad de comunicarse y escapar de la soledad.

¿Estamos ante el mismo “matrimonio espiritual” que el de Fernando Ossorio y Dolores en *Cp*? Si Martín y Alejandra son la expresión de dos soledades inconciliables, la relación con sus respectivos padres es también reflejo de una profunda incomunicación. Esta es la referencia asumida por Martín cuando evoca la figura de su progenitor: “Y años después, también pensó, recordando aquel momento: *como habitantes solitarios de dos islas cercanas, pero separadas por insondables abismos*” (*Sht*, 42).

Mucho más complejas son las relaciones que Alejandra mantiene con Fernando, su padre. Ambos parecen enclaustrados en un universo cerrado: “Ella y él vivían aislados, en un mundo aparte, orgullosamente” (*Sht*, 269). En el caso de Enrique, huérfano de padre, este parece haber desaparecido de su universo, en el que su madre es el centro de gravedad.

Siempre los tan manidos miedos y terrores humanos que impiden el verdadero crecimiento humano. A Enrique, en este recorrido inicial de formación cargado con su fardo de realidad, no le queda otro camino que afrontarlos y reconocerlos en todo un proceso arduo de introspección. Para ello, la escritura es el canal por el que se vierte la vida misma y será la vía de escape de Enrique y por supuesto de Castillo-Puche, como procedimiento de introspección. Así, uno de los rasgos que comparten, sin excepción apenas, los personajes de Castillo-Puche es la capacidad innata para el desarrollo de determinadas aptitudes intelectuales o artísticas. Óscar Barrero (1987: 238) señala que:

La reflexión sobre la escritura (literatura dentro de la literatura) es una constante en la mayor parte de las novelas existenciales, como si el proceso de interiorización del personaje se correspondiera con la introspección en el mismo hecho literario que le está sirviendo de base para comunicarse consigo mismo (fundamentalmente) y con el lector y el mundo exterior (de forma subsidiaria).

Por otro lado, el tema del sueño como motivo que ayuda a la trama de la novela es muy importante y está muy presente con reflexiones sobre la ficción artística, el mismo sueño o el proceso de escritura ¿Cómo son los sueños de Enrique en *Lmp*? Vemos que el protagonista ya no siente esa atracción desmedida hacia el sexo opuesto, con toda la carga carnal reprimida que poseía el Enrique de *Sc* o Alfredo en *Com*; ahora está repartida y se siente atraído hacia el mismo sexo, pero no es un componente esencial de la narración, sino complementario. Otras fuerzas priman:

Todo lo que sueño dormido y hasta despierto es entre luces, entre sombras, entre tinieblas, lo siento mucho. A veces ya es un respiro y un consuelo que al despertarme esté vivo, y sobre todo que quiera seguir viviendo. También yo he soñado alguna vez con hembras turbadoras y muslos brillantes, pero eso con una ducha fría se pasa; pero yo no tengo paisajes abiertos, mis paisajes son túneles, calles lóbregas y solitarias, infinitamente largas, inacabables, calles que he de recorrer fatigosamente, hasta la extenuación, y montones de gentes espantadas, empavorecidas, atónitas, en medio de barrizales y charcas nauseabundas, personajes patéticos que me acosan y se me acercan al oído y me dicen palabras de doble sentido y las tengo que

descifrar; y entre mujeres bellas también algún adolescente bellísimo, y siempre surgen a mi lado, irrumpiendo en mi vida, brotan en mi trabajo, y yo acaso lo pacifico todo convirtiéndolo en murciélagos; también, claro está, sueño alguna vez con ángeles, con vírgenes, con sirenas, pero al lado están los peces repugnantes, los monstruos con aguijones, y siempre dentro, alrededor, por debajo, por encima de mi mundo, ojos vigilantes, puntos oscuros, cuernos como bonetes de cura antiguos, simas, simas, simas de refugio, cuevas oscuras, mamíferos inexistentes, y quizás, quizás, yo con tanto murciélago no hago más que infantilizar y suavizar todo esto y otras cuestiones (*Lmp*, 175).

¿Acaso el sexo no es la vía de comunicación que necesita Enrique para salir de su aislamiento? ¿No será motivo de incomunicación que revela más bien la imposibilidad de llegar a la interioridad del otro?

El sueño da paso al viaje interior, a la bajada al Hades, al inframundo individual de cada uno en busca del “autoconocimiento”. Y así, Fernando, de *Sht*:

La inferencia era también irrefutable: *el departamento solo servía de entrada a otra cosa*. Y me dije “cosa” porque si bien podía ser otro departamento, acaso el departamento vecino al que podía tener acceso por alguna puerta interior, también era posible que fuese “algo” menos imaginable, tratándose, como se trataba, de ciegos. ¿Un pasaje interior y secreto hacia los sótanos? No era improbable (359).

Vemos cómo Sábato lo expresa metafóricamente en *Sht*: “Aquel departamento era meramente un pasaje hacia otra parte” (360). Toda una metáfora: “Sí: poco a poco yo había ido adquiriendo muchos de los defectos y virtudes de la raza maldita. Y, como casi siempre sucede, la exploración de su universo había sido, también lo empiezo a vislumbrar ahora, la exploración de mi propio y tenebroso mundo” (362). También: “Recorrí entonces con mayor firmeza y rapidez el resto de las dependencias” (363); o la pregunta de autointrospección: “¿Quién me garantizaba que, en efecto, alguien no estaba observándome desde un lugar invisible?” (364).

De la misma manera que *Lmp*, la obra de Sábato está diseñada con fuertes contrastes: arriba—abajo; techos—suelos y más abajo todavía, los sótanos; cielo y tierra; ángeles—demonios, que delatan la bajada al Hades, al inframundo interior, el descenso a los infiernos que espera la subida y resurrección, la anástasis, en términos cristianos: “Ahora creo que en este tipo de búsquedas hay algo más poderoso que nos guía, una oscura pero infalible intuición tan inexplicable, pero tan segura, como la vista que tienen los sonámbulos y que les permite marchar directamente a sus objetivos. A sus inexplicables objetivos” (*Sht*, 366). También con la siguiente metáfora:

La abertura no daba, como había pensado, al departamento de abajo sino a una larga escalera descendente y tubular por la que comencé a bajar. Así llegué a un antiguo sótano (...). Había una rejilla que daba, como es frecuente en esta clase de edificación, a la calle (...). Luego el sótano hacía una esquina (...), vi otra rejilla (...). No había tal sótano de casa vecina sino un pasaje que, hasta donde alcanzaba mi linterna, no tenía fin. El pasadizo (...) daba a una escalera que tenía doce escalones, (...) vi que el rellano en que terminaba la escalera daba a una puerta, más bien a una portezuela, por la que había que entrar agachado (*Sht*, 367).

Fernando también tiene la sensación de ser observado continuamente por alguien ciego que traspasa la barrera de lo superficial y llega a su alma: “Una ciega me observaba” (*Sht*, 371).

El capítulo XXII muestra similitudes con la laguna Estigia y con la barca de Caronte. Toda una descripción del viaje hacia los abismos interiores, todo un proceso descrito formando parte de un sueño:

Mas no podía pensar, aunque mantenía una especie de vaga conciencia y de pesada memoria de mi infancia. Pájaros a quienes yo había arrancado los ojos en aquellos años sangrientos parecían volar en las alturas, planeando sobre mí como si vigilaran mi viaje; porque, sin pensarlo, ya que estaba como desprovisto de pensamiento, yo remaba en una dirección que parecía ser la dirección en que aquel sol nocturno se pondría horas o siglos después. Me parecía oír el batir pesado de sus grandes alas, como si aquellos pájaros de mi niñez se hubiesen convertido ahora en enormes pterodáctilos o en murciélagos gigantescos. Arriba y a mis espaldas, (...) presentía un anciano (*Sht*, 373).

Continúa el viaje interior y pretende llegar a una gruta con connotaciones femeninas, es decir, al origen, al eterno retorno, a la madre:

Me lancé fuera de la barca, y con el agua fangosa llegándome a las rodillas, (...) ahora me animaba la idea de que debía llegar a una montaña (...). Allí está la gruta, ¿por qué debía llegar hasta ella? (...) Solo sabía que debía llegar y que, costase lo que costase, debía penetrar en ella. Debo decir que se mantenía la presencia colosal del desconocido a mis espaldas (*Sht*, 374).

La misma persistencia se encuentra en la obra de Castillo-Puche con la mujer de luto, de negro. En *Sábado* tiene un matiz amenazador y en Castillo-Puche tiene un matiz protector: “La idea era: huir de su mirada, meterme en la gruta donde yo sabía que su mirada tendría por fin que ser impotente. (...) A mis espaldas sentía la sonrisa siniestra del Hombre. Sobre mí sentía el vuelo pesado de los pterodáctilos” (*Sht*, 375). Pero es lo femenino lo que configura al “hombre”, en toda su esencia, y el camino conduce hacia la gruta de lo femenino, hacia el útero femenino y maternal en el que hay que salvar obstáculos:

«Porque (...) si me hubiesen arrancado los ojos al comienzo mismo yo no hubiera tenido ninguna esperanza y no hubiera intentado esta penosísima marcha a través de mares ignotos e inmundos pantanos.» (...) Me esperaba la peor de las calamidades de aquella marcha. Faltaba poco, muy poco, para llegar a la gruta que entreveía en una penumbra fosforescente. Mi cuerpo estaba cubierto de aquel cieno pegajoso y me arrastraba sobre mis cuatro extremidades. Mis manos tocaban y apartaban con repugnancia culebras que en grandes cantidades se agitaban en el dilatado pantano, pero era tanto mi pavor por lo que sabía ahora que me esperaba, que aquello casi era desdeñable. (...) Traté de mantener mi cabeza fuera del barro (...). Hundido en el barro, con el corazón latiendo agitadamente en medio de aquella inmundicia que me envolvía, con mis ojos hacia delante y arriba, vi cómo los grandes pájaros planeaban lentamente sobre mi cabeza (...) Sentí que aquel pico entraba en mi ojo izquierdo (...). «Ahora tendré que soportar en el otro ojo» (...). Nada veía ahora, pero, (...) no cejé en mi propósito de arrastrarme hacia la gruta. Poco a poco mi esfuerzo fue premiado: el pantano había ido desapareciendo (...). Y me derrumbé hacia el sueño (*Sht*, 375-377).

Porque llegar a la gruta es llegar al origen mismo, y el origen mismo está en lo femenino, en la madre que engendra o en la deidad. De esta manera es percibida por el protagonista de *Sábado*. La presencia de la mujer tiene un peso relevante, porque se alude a la madre, sobre todo en los momentos previos a la muerte: “Sintió la mano de la mujer en su frente, (...) como su abuela, infinitos años atrás” (*Sht*, 526).

La identificación de la madre con la deidad femenina ya la vimos en el capítulo 3.º de la parte I cuando me centré en la caracterización de Hécuba. Ahora bien, la madre es un desgarró

de Hécuba, es un elemento configurador también de los protagonistas castillopucheanos o del propio Castillo-Puche, es el origen de su ser mismo y por ello, como han advertido Durand y Giraud, el viaje que hace es de vuelta a la gruta femenina. En estas obras, Enrique y Fernando o Martín se encontrarán a sí mismos y tomarán conciencia de la muerte por medio de la ambigüedad del sueño. Es entonces cuando podrán ascender hacia la claridad desde ese inframundo:

A medida que iba descendiendo (...), pronto desemboqué en uno de aquellos fétidos túneles, al fondo del cual corría un arroyo impetuoso de aguas malolientes. Una lejana luminosidad indicaba que hacia el lado donde corrían las aguas habría una de las llamadas «bocas de tormenta» o un tragaluz que daría a una calle o acaso la desembocadura a uno de los canales maestros (*Sht*, 417).

El contraste, por lo tanto, se percibe con connotaciones. Por ejemplo, “arriba” siempre es presentado con lujo, limpieza, apariencia, orden... y “abajo” tiene que ver con lo subterráneo, con la inmundicia, la basura...:

¡Exploradores de la Inmundicia, testimonios de la Basura y de los Malos Pensamientos! Sí, de pronto me sentí una especie de héroe, de héroe al revés, héroe negro y repugnante, pero héroe. Una especie de Sigfrido de las tinieblas, avanzando en la oscuridad y la fetidez con mi negro pabellón restallante, agitado por los huracanes infernales. Pero ¿avanzando hacia qué?

A medida que fui internándome, aquel pasadizo se iba convirtiendo en una galería semejante a la de una mina carbonífera (...). La galería se agrandaba, hasta que de pronto observé que desembocaba en una cavidad que debía ser inmensa (...). La soledad absoluta, la imposibilidad de distinguir los límites de la caverna en que me hallaba y la extensión de aquellas aguas (...). Me creí solo en el mundo y atravesó mi espíritu, como un relámpago, la idea de que había descendido hasta sus orígenes. Me sentí grandioso e insignificante.

Cuando el último eco de mis gritos murió en el silencio, quedé anonadado por largo tiempo: (...) hasta el momento que precedió al sueño de la infancia, yo había estado viviendo en el vértigo de mi investigación (...). Solo en ese momento, sentado sobre el barro, en el centro de una cavidad subterránea cuyos límites ni siquiera podría sospechar, sumergido en la tiniebla, empecé a tener clara conciencia de mi absoluta y cruel soledad. (...) La realidad era esta otra (*Sht*, 420-422).

La conciencia de haber llegado al fin de la bajada para retornar viene guiada por una intensa luz. Es entonces cuando es consciente de su existencia e inicia el ascenso:

Mientras fui avanzando, aquella claridad aumentaba, hasta que comprendí que la caverna en que creí haber estado era un gigantesco anfiteatro que se levantaba sobre una planicie bañada por una luminiscencia entre rojiza y violácea de un astro muchísimo más grande que nuestro sol, pero cuyo desfalleciente brillo indicaba que estaba cercano a su fin. (...) Tuve la certeza que allí acabaría mi largo peregrinaje y que, tal vez, en aquel aciago reducto encontraría por fin el sentido de mi existencia (*Sht*, 428).

La extraña imagen de la mujer en la ventana que acompaña a Enrique en sus peripecias ya la he analizado en la primera parte de esta tesis. De ella, Gemma Roberts (1990: 101) afirma, comentando el simbolismo de esta figura femenina, que

A pesar de su significado oculto, el símbolo se llena de trascendencia existencial por el hechizo que ejerce sobre la conciencia del narrador-protagonista: (...) Representa, pues, la exteriorización de la voz de la conciencia que, por su lado negativo, es considerada como culpa;

por su lado positivo, como salvación: (...) Es así que la última vez que el narrador ve a aquella mujer (...), ya no la ve de luto, ya no sugiere la verdad de la nada y de la muerte; la imagen se ha transformado en un símbolo de vida y de plenitud cósmica, que restablece el vínculo roto con lo sacro, en un momento de armonía entre la conciencia y el universo...

Estoy de acuerdo con Gemma Roberts, pero matizaría que representa más bien el subconsciente atendiendo al mito de Edipo. La madre representa un retorno, es un volver a sí mismo... Incluso, hemos visto situaciones similares en *Nyg* de Gabriel Miró, donde el niño-protagonista (Antón Hernando) sufre diversas visiones y apariciones:

Una noche tuve una aparición de inefable ternura. Vi una mujer delgada y pálida, vestida de amplios lutos. Se me acercó deslizándose silencios como las nubes. Sus manos semejaban dos azucenas juntas. Me miró mucho la frente y dentro de mis ojos; y, entonces, la faz de la aparecida era la de mi madre, y lloraba; sus labios tenían un gesto profundo de pena. Se fue alejando dulce y dolorosa; se postró, elevando sus manos; y, al volverse, se le parecía a mi madre y a Elena... Y, de súbito, fundiose en una llama cándida deslumbradora, que me abrasó la vida y me cegó...⁸⁹

Por la mañana pedí confesión. (...) No consentía el padre espiritual que lo creyese y afirmó que la mujer soñada representaba a mi propia alma, prosternada y arrepentida, implorando gracia; y que el Señor, fundiéndola en aquella blanquísima lumbre, débil reflejo de la llama viva de su amor, y cegándome, me revelaba que solo en amarle, en servirle y en creerle hallaría mi remedio (99-100).

Porque los ecos de la guerra civil se funden en esta figura, al igual que en la novela de Sábato: "La guerra podía ser absurda o equivocada, pero el pelotón al que uno pertenecía era algo absoluto" (530). En las guerras, los protagonistas inician el camino de la búsqueda de sus identidades:

Esta tierra bárbara, regada con la sangre de tantos argentinos. Esta quebrada por la que veinticinco años atrás subió Belgrano con sus soldaditos improvisados, (...) teniendo que enfrentar las fuerzas aguerridas de España por una patria que todavía no sabíamos claramente que era, (...) sos esta tierra, esta quebrada milenaria, esta soledad americana" (538).

Otro personaje femenino de la última trilogía castillopucheana es la tía del protagonista, Catalina, que representa el nexo con el pueblo y con una religión caduca (*Lmp*, 16). En *Rrr* se alude a ella al final de la novela, cuando Enrique retorna con Lena con la intención de presentarse ante su tía como hombre casado por el mismísimo Papa. Enrique, quizás aparentando aceptar los pensamientos de su tía ¿no estará aceptándolos y volviendo al lugar (Hécula) de donde había pretendido huir...? Lo mismo le sucedió a Fernando, de *Cp*: cuando creía que huía del catolicismo caduco, este se perpetuaba en su hijo.

Evidentemente pululan otros personajes por esta novela, como el "hermoso" Lucindo, que, junto con los demás, excepto el comisario "del ojo vacío" y la astróloga, tendrán una continuidad y darán paso a otros personajes muy significativos e igualmente caracterizados tanto por su nombre como por su actuación en la segunda novela, lo que denota el gran dominio de la ironía, el humor y el sarcasmo de Castillo-Puche, que, como si hablara con la voz de su

⁸⁹ En la misma imagen, el niño indentifica a la madre con la enamorada. Así ha quedado anotado en el capítulo 2.º de la parte II de esta tesis, donde se exponen también las coincidencias de este protagonista con el de Castillo-Puche.

protagonista, asegura lo siguiente: “Me conformo con que las gentes más sencillas se empavoricen pero también se diviertan; (...) si bien esto no quiere decir que yo no me divierta” (101).

Ya hemos visto el bagaje literario de Castillo-Puche y el uso de la ironía en la caracterización nominal de los personajes. Lo mismo ocurre con el empleo de algunas palabras, jugando con la disyuntiva de sus evocaciones y poniendo de manifiesto el gusto por la ambigüedad y la dualidad, siempre con un trasfondo literario:

Me tocó el asiento que quedaba junto a la “emergencia”, y a mí esto de la emergencia siempre me ha gustado, que la palabra emergencia siempre la relaciono con la salida del cuerpo de Afrodita de entre las ondas espumosas del mar; pero aquella demostración del chaleco salvavidas en las manos de una azafata más bien fea y desgarrada me recordaba que en este caso la palabra emergencia podía terminar en muriencia, palabra que no estará en el diccionario pero que me servía para evitar, de momento, otra más terrible (188).

Estamos, pues, con este tipo de “novela de formación”, ante una escritura narrativa cada vez más consciente de sí misma, en presencia de un nuevo concepto de personaje: este comienza a independizarse de la voz y de la tutela ética y estética del autor para ir asumiendo, cada vez con mayor autonomía literaria, sus propias experiencias. De ahí el relieve que se le otorga de un modo destacado al ámbito de los sueños, al universo de lo imaginario, es decir, al modo de ser propiamente ficcional de los personajes. Ricoeur (1987: 35) señala cómo en la novela de formación “todo parece girar en torno al despertar de sí mismo del personaje principal. Es en primer lugar la conquista de su madurez la que proporciona la trama de la narración”. Esta trama es la que continuará en una nueva microiniciación después de que Enrique ha emprendido el ansiado viaje a Roma, a la Ciudad Eterna, dejándonos con un final abierto cargado de entusiasmo.

Enrique ha ascendido a la claridad después de cuestionarse su existencia, así como la de la humanidad, que es el fundamento de la novela de autoformación. También lo encontramos en la novela de Sábato, cuando Bruno formula las siguientes palabras:

Porque en aquel año 30 mi existencia entró en uno de sus momentos de crisis, es decir, de enjuiciamiento, y todo empezó a vacilar bajo mis pies: el sentido de mi vida, el sentido de mi país y el sentido de la raza humana en general: ya que cuando enjuiciamos nuestra propia existencia inevitablemente ponemos en juicio a la humanidad entera. Aunque también podría decirse que cuando empezamos a juzgar a la humanidad entera es porque en realidad estamos escrutando el fondo de nuestra propia conciencia (482).

Aquí deberíamos advertir uno de los axiomas maniáticos de Fernando: no hay casualidades sino destinos. No se encuentra sino lo que se busca, y se busca lo que en cierto modo está escondido en lo más profundo y oscuro de nuestro corazón (485). De ahí que la presencia del inconsciente sea percibida como la salida del sueño a la realidad:

Pues no nos despertamos de golpe, sino en un complejo y paulatino proceso en que vamos reconociendo el mundo originario como quien viene de un larguísimo viaje por continentes lejanos e imprecisos, y en que después de siglos de existencia oscura hemos perdido la memoria de nuestra existencia anterior, y solo recordamos de ella fragmentos incoherentes. (...) Las salidas de aquellos laberintos angustiosos y entonces corremos con ansiedad hacia el mundo diurno. Y llegamos al borde del sueño, como náufragos exhaustos que logran alcanzar la playa después de una larga lucha con la tempestad. (...) Cuando retornamos de aquel universo del

sueño, una mesita cualquiera, un par de zapatos gastados, una simple lámpara familiar son conmovedoras luces de la costa que ansiamos alcanzar, la seguridad (502).

Esta seguridad la siente Enrique y lo empuja a Roma: “Una especie de plenitud desconocida inflaba mi pecho” (194). Es la misma que percibe Martín al final de la novela cuando inicia su viaje guiado por un camionero (Bucich). Podemos decir que ha emprendido el camino de la transformación, dejando aparcados sus temores: “sintió que una paz purísima entraba por primera vez en su alma atormentada” (542).

3.3.4.2.- Roma, romera, ramera (2004) / Camino de perfección, Baroja.

Esta última novela de Castillo-Puche es bastante emblemática porque viene a reunir una serie de peculiaridades que han consolidado a su autor en la órbita de la novela moderna, la novela de autoconocimiento: donde autor y lector entran en juego a partir del texto. ¿Para conocerse, para liberarse? Quizás se encuentren las respuestas en estas dos hojas mecanografiadas que encontré en la Fundación de Castillo-Puche con el título, escrito a mano, “PRESENTACIÓN DE ROMA RAMERA”, que transcribo:

Ahora ya es obligado decir de mi propia encrucijada ante la novela, ante mi propia novela y os diré que como cada autor en cada obra he de intentar ampliar el campo de mira, no por meter más cosas sino por darles a las que meta un mayor contenido en cuanto a ritmo o medida y sobre todo en cuanto a significaciones.

Cuando uno ha publicado ya varias novelas, y algunas con éxito, no tiene tanta prisa en dar por rematada una obra, sino que se da el gustazo o dicho de otro modo, puede permitirse el dolor de ser más exigente, más incontaminado por las modas, más libre de prejuicios y, por descontado, más dueño del espacio-tiempo de la narración, más posesionado por lo tanto de las ideas de los personajes, no solo de su caracterización exterior, más poseído también por esa atmósfera conceptual de lo narrado, de tal modo que lo que escribe en primera línea, es decir ANTE EL FOCO de la inmediatez, tenga un lontananza de la escritura, unos inevitables impactos de símbolo escondido o incluso de símbolo inevitablemente perceptible. La escritura narrativa se ha hecho para mí más averiguación, más descubrimiento, más novedad por no decir más sorpresa, esas sorpresas que nacen para el autor, para mí mismo, cuando esforzado en el proceso de la invención creadora, recibe esos regalos asistidos que la propia materia del relato que son tan fortuitos como necesarios y tan fatalmente originales como esos sueños que no se repiten, o que se repiten con insistente niebla para que poco a poco demos con su misterio.

Ahora mi próxima novela tiene como tema o ambiente Roma, pero no la Roma de la pasión de los escritores, sino una Roma muy personal en la que proliferan como subterráneos infiernos todo lo que es la confusión o caos de lo religioso. Roma pues protagonista de hechos que parecen reales y son naturalmente ficciones, y por lo mismo, ficciones que se imponen con un realismo agobiante y pleno de significados y de disolución o abominación, puesto que las ideas que se manejan son ideas podridas o mejor putrefactas y los personajes diríamos que se mueven en una atmósfera tan corrompida como si Roma hubiera sido invadida por una peste moral.

Evidentemente este enfoque es muy subjetivo, muy alterado, muy descompuesto, porque no escribo solamente una novela de Roma sino la Roma de unos personajes que yo he vivido, como autor, y como experimento de mis personajes que son mi yo y mis otros yo, o sea un espejo que retrata no solo la conducta de un individuo desde el abismo de su perversión, sino que todo esto es reflejo a su vez de una naufragio de la colectividad. Por lo tanto es una novela donde se vive el credo y blasfemia, el sexo y el impuro contacto de lo tecnológico como una atmósfera deprimente y opresiva.

¿Hay o puede haber liberación? Eso los lectores lo dirán pero expresamente no hay rutas de fácil salvación y toda la novela si tiene algún sello es el del lamento del Dante. No es meramente satírica ni mucho menos moralista, sino que más bien es como si el Tiber fuera cieno, puro cieno, y unos ángeles de abominación removieran sus aguas inmundas con unas alas como espadas.

Se observa en este discurso la intención que ha llevado a Castillo-Puche a escribir a lo largo de su vida y concretamente esta última novela, *Rrr*. Si se rescatan algunas de sus expresiones, como “atmósfera conceptual de lo narrado”, “inevitables impactos de símbolo escondido”, “prolifera como subterráneos infiernos” o “ficciones que se imponen con un realismo agobiante”... confirman los métodos de crítica literaria que estoy empleando en el estudio de la narrativa castillopuchean; es más, Castillo-Puche acoge al lector y le otorga el estandarte de la interpretación, que supondrá la liberación del propio escritor y la del lector, que no son sino miembros de la humanidad. Pero todo esto no es sencillo: no existe la fácil salvación, sino que la liberación está envuelta en ese “lamento de Dante”.

Este documento no está fechado, pero por la alusión a esta segunda novela de la trilogía *BHA*, ahora con el breve título de *Roma ramera*, creo que es anterior al año 2000, porque en este año Castillo-Puche recibe una carta de Gemma Roberts aconsejándole el cambio de título. Aún pasarán cuatro años antes de su publicación, una vez fallecido Castillo-Puche sin publicar la tercera novela, *Los ángeles no tienen alas*, ¿acaso escrita?

Igualmente, ya en la conferencia mencionada al comienzo de este apartado, en 1993, Castillo-Puche se refiere a la segunda novela con el título *Roma ramera*. Sin embargo, el título definitivo en 2004 fue *Roma, ramera y romera*. El cambio de título pudo deberse a una recomendación de Gemma Roberts, tras la lectura de la novela antes de su publicación, como lo explica en la carta que le envió a José Luis Castillo-Puche: Miami, 28 de febrero, 2000, que encontré en la Fundación y transcribo literalmente en el apéndice III (10).

Por otro lado, esta novela-camino se va haciendo a medida que Enrique realiza su peregrinaje de ascenso de su propio inframundo y a través de la luz que se filtra por el final del túnel, sube a la realidad para encontrarse en ella. Por medio del arte encontrará su identidad artística y espiritual. Por tanto, a esta novela se le atribuyen rasgos que tienen que ver con la luz, la claridad.

En la obra barojiana *Cp*, Fernando Osorio muestra inquietudes artísticas relacionadas con las artes pictóricas, como Enrique. Viaja desde Madrid hasta Yécora (Hércula...) para acabar sucumbiendo a la cotidianidad: a la mujer y a la rutina. Su voluntad queda anulada (como le sucede al protagonista de *La voluntad*, Azorín) sin él saberlo; así también, en *Rrr* hay esperanza y cierta anulación de la voluntad, puesto que las últimas palabras de Enrique a Lena vienen cargadas involuntariamente de una cierta aceptación de los imperativos de la religión cristiana más vetusta: creyendo Enrique que ha logrado una nueva forma de actuar en la religión y creyendo haber encontrado a un Dios diferente, aquel tras el cual se iba el joven Enrique de *Sc*. Por lo tanto, *Rrr* es una novela con final esperanzador, pero con breves atisbos de resucitar aquello que pretendía anular.

Rrr desarrolla un nuevo enfoque de la religión, sentida como una necesidad por nuestro autor. Este enfoque es el tratamiento de la Teología de la Liberación representada en el personaje de Maldonado y en toda la crítica a la religión más ortodoxa española. El tema no es innovador en esta última novela sino que el germen ya lo encontramos en la primera narración

de Castillo-Puche, *Sc*, cuando habla de uno de los sacerdotes: “El otro, el rubito, es peruano, de una familia muy importante. El Padre Espiritual dice de él que canonizable” (19). Porque en *Rrr* se dibuja al nuevo Dios y es por el camino de la caridad por el que se encuentra al Dios verdadero. Por lo tanto, se puede hablar de la influencia del franciscanismo en la manera de entender la religión, lo que le lleva a la Teología de la Liberación, que canaliza en su escritura. Por lo tanto, el franciscanismo será el emblema de una religión moderna y un arte original que arraiga en Giotto, pintor por excelencia de San Francisco.

En *Rrr* Enrique descubre paulatinamente su auténtica vocación y la consolida, dejando atrás su pasado como dibujante. Se encamina hacia la pintura y se decanta por el retrato que en Roma hace de Maldonado, donde quedan aunadas y resueltas su vocación profesional y sus “dudas religiosas” con la esperanza de la conformación de un *alter Christi* nuevo y renovado para esta sociedad: “me preguntaba a qué había ido a Roma, qué estaba pintando, un ser tortuoso del Perú hambriento, o un Cristo laico y depauperado” (221).

El final de *Rrr* es fortalecedor y visionario en tres ámbitos: profesional, religioso y en su relación con la mujer, ya que para Enrique esta era sentida como un demonio desde el punto de vista de la religión que le habían inculcado:

Pero en Madrid yo cambiaría de vida. Nada de colaboraciones, nada de trabajos de encargo, había descubierto que era capaz de pintar y pintaría, y la vida de un pintor es libre, hasta cierto punto, porque entonces estarían las galerías y los críticos, cabrones todos. (...) En cierto modo Roma había sido para mí un aviso, una advertencia, acaso la experiencia más aleccionadora de mi vida, un aviso de futilidad, y en este aviso se compendia la gran sabiduría de Roma como ramera y como pitonisa y matrona maravillosa, la gran sabiduría de esta espléndida loba que será siempre Roma (273.)

Lena estaba a mi lado como algo blando, dulce, como si fuera algo mío, algo imprescindible, algo sobre todo amigo, cercano, no como una enemiga ni una rival. En este momento me sentía libre de obsesiones y de miedos, ese miedo a la mujer que alguna vez había sido la causa de mi atracción fugitiva por lo masculino, y es que creo que desde pequeño, en mi casa, siempre me empujaron más hacia las amistades con muchachos, aunque fueran íntimas, que a dejarme acercar a las muchachas de mi edad. Influidos todos por un tío sacerdote pensaban que la mujer era siempre, no solamente un demonio sino algo peor, porque el demonio se llevaba el alma pero la mujer se quedaba también con tu cuerpo (278).

Estas pretensiones de querer entender una nueva religión y luchar contra la rigidez de un catolicismo decimonónico ya las atisbamos en *Ja*, donde hay un asesinato de un obispo, donde hay de fondo un tema político, donde hay una urgente necesidad de otra religión, en la que hay una relación con una mujer que reconduce la situación y donde se plasma por escrito toda una reflexión sobre el miedo, la angustia, la soledad.

Castillo-Puche poco a poco abandona el camino del microcosmos de *Lmp* para caminar a través del macrocosmos de *Rrr*, donde sumerge a su protagonista en un mundo cargado de reminiscencias culturales, políticas, sociales, religiosas, etc., que en muchos casos se van a convertir en símbolos de sus inquietudes. Toda una *summa* de aspectos peculiares de la novela de formación y que en cierta medida diseñan la estructura íntegra y el objetivo de *Rrr* es lo que desvelan las reflexiones de Enrique tras su llegada a Roma, expresadas de la siguiente manera al comienzo de esta:

Caminaba tarareando, me detenía en los escaparates y una plétora de optimismo se iba apoderando de mí, hasta el punto de que me sentía como liberado del pasado y hasta si me acordaba de tía Catalina era con inmensa pena y ternura. La crispación de los últimos tiempos en Madrid había desaparecido. Era la hora de comenzar algo nuevo, desprendido del artista medio frustrado y huido que había sido hasta entonces, me sentía capaz de pintar de verdad y de dejar de ser el humorista alegórico y macabro que había sido y como era reconocido en los círculos madrileños. Dicen los psicoanalistas que uno no se cura sino saliendo fuera de uno mismo, y esto era quizás lo que me estaba sucediendo, que Roma me sacaba del ensimismamiento, me arrastraba, me absorbía y me daba la vuelta como se hace con un calcetín, Roma solivianta y enardece, relaja y conmueve. Esta Roma vibrante del coloquio y del disimulo, la Roma de la paloma y de la serpiente, la Roma del pez y del búho (...).

Dicen que el que va a Roma pierde la fe aunque no tenga mucha que perder. A mí, si me quedaba algo de fe era de la herencia temerosa que me había legado mi madre, pero esta cuestión yo quería creer que me preocupaba poco. (...) Siento que hay en mí más amor que fe y si hay algo de esperanza es por no defraudar la memoria de mi fanática familia, de mi madre sobre todo y también, quiero reconocerlo, por un rescoldo de miedo. Un artista o al menos aspirante a serlo, tiene que ser independiente, casi diría que algo anarquista, y sobre todo tiene que pasar como ser solitario y si tiene alguna religiosidad será esa que está más honda y más invisible que todo lo que luce y ciega en el deslumbrante carnaval litúrgico de la Iglesia, de las iglesias todas.

Este viaje a Roma quería ser para mí, ante todo, un incentivo para mi oficio hasta diría que un curativo para mi salud mental (12-13).

Efectivamente, la formación íntegra del protagonista queda abrigada en este viaje a Roma para curarse de sus males más que físicos, morales, que le torturaban en Madrid (*Lmp*) y que le habían inutilizado; además, el protagonista quiere calmar una sed ardiente de arte verdadero y de claridad y esperanza en su sentir religioso. Por ello, este héroe, que se desvela como álter ego de Castillo-Puche, no se muestra configurado ni como un ideal del yo, ni como un tenebroso eco del real o incluso como ese otro que pudiera adquirir rasgos caricaturescos. Se trata de un álter ego puesto a la misma altura de percepciones que el yo real, como si este manejara un espejo que le devuelve la imagen del álter ego configurada con las mismas ansias, las mismas inquietudes, el mismo desasosiego que el real. Aquí radica el fundamento de la novela de formación, género centrado en el desarrollo de un individuo, dilatado en el tiempo y tal vez veladamente autobiográfico, convirtiéndose la misma escritura de la novela en un auténtico borrador vital y que por otro lado, desprende trascendencia; es decir, las vivencias estrictamente individuales y concernientes a Enrique podrían ser compartidas, sentidas e incorporadas a la propia experiencia. Las tribulaciones sufridas por culpa de una educación religiosa opresiva, la soledad del protagonista o el afán por encontrar modelos de identificación alcanzan de pleno al lector que obtiene un autodescubrimiento desde sus expectativas vitales, culturales y literarias.

Más aún, la presencia del viaje es uno de los elementos configuradores del *Bildungsroman*. Un viaje físico y existencial que transforma al protagonista en sujeto sensible y conocedor de sí mismo. La novela de formación, señala Jorge Larrosa (1998: 272), “cuenta la constitución misma del héroe a través de las experiencias de un viaje, que al volverle sobre sí mismo, conforma su sensibilidad y su carácter, su manera de ser y de interpretar el mundo”.

Los personajes de estas novelas son jóvenes sensibles en actitud de búsqueda, que se ven en la necesidad de abandonar su residencia habitual, pues esta se les presenta como hostil y les niega las posibilidades de autorrealización. Optan por abandonar su residencia y vivir fuera,

en otro país europeo (París, Roma...), haciendo honor a la modernidad de una nueva cultura que ama las ciudades, redimensiona el concepto de escritor y sus creaciones narrativas, volcadas ahora hacia una actitud introspectiva, hacia la configuración de nuevas formas novelescas que redefinen al personaje ya no por su relación mimética con una naturaleza agreste o bucólica sino por la búsqueda atormentada de su propia identidad. Un personaje que pretende conocer al otro, al mundo, a través de un viaje que es también interior, interrogación de sí. Es esta precisamente la perspectiva del *Bildungsroman*: una novela que centra su atención en el proceso de formación del protagonista (Bohórquez, 2005-2006: 205).

De este modo, la novela se transforma en escritura, en experiencia de la sensibilidad, es decir, lenguaje ambiguo de la forma y de la imagen. Y para esto, Castillo-Puche es un maestro, pues en esta última trilogía inacabada hace alarde de este tipo de lenguaje ambiguo, con lo que son numerosos los continuos guiños al lector en lo referente tanto a la forma como al contenido. Por ello, la dualidad, la ambigüedad, la ironía, etc., matizarán su escritura y supondrán una lectura atenta en la que será imprescindible el desciframiento de continuos códigos culturales, continuas intertextualidades literarias y bíblicas, así como continuos juegos verbales.

El título de la novela llama la atención por el juego formal y conceptual de sus elementos, tres términos fonéticamente similares y dispares conceptualmente, como ya expliqué en el capítulo 1.º de la parte I de esta tesis, apartado 2.2.3. Igualmente, ya ha quedado expuesto a lo largo de este estudio el enorme conocimiento que poseía nuestro autor yeclano de los textos bíblicos, inevitablemente fruto de sus años de seminarista. En esta novela, con tono profético, se decanta por la simbología del libro del *Apocalipsis*, que más allá de ser una obra con carácter, es un texto que ante todo alienta a la esperanza de que la verdad de Dios prevalecerá sobre todos los males de la tierra.

Rrr está estructurada sobre la metaforización de la prostitución espiritual de los miembros de la Iglesia y para ello Castillo-Puche no podía elegir otra ciudad distinta de Roma: sede de la catolicidad representada por el Vaticano y por otro lado capital del arte. Porque es a partir de estos dos focos sobre los que elabora la búsqueda de formación de su protagonista, la personal por medio de la pintura: “Yo buscaba arte, solo arte, en las esculturas, en algunos sepulcros, en las pinturas, y me prometí ver la Capilla Sixtina y la biblioteca porque con toda seguridad me sentiría artísticamente enriquecido” (224).

Es también una profunda crítica, satírica y sarcástica, dirigida a la cara exterior de la Iglesia Católica, que ha suplantado el verdadero mensaje de “amor a los demás” por el del hedonismo y materialismo individual, ejemplificado en la figura de don Amadeo, un personaje que arrancó con Enrique en *Lmp*:

Me acordé, no sé por qué, de don Amadeo, el falso santón que se había traído a Roma como hermoso y deportivo centurión al ángel marinerero Lucindo, que se estaría tragando a estas horas seguramente, por cumplir y para que lo vieran, alguna sesión nocturna de espiritualidad seglar o algo por el estilo, porque de los miles que habían llegado y seguían llegando, la mayoría estarían a estas horas en ágapes eucarísticos o en restaurantes de todas las estrellas del sidéreo, en fin, lo más cerca posible del reino de los cielos (72-73).

Con esta última entrega, Castillo-Puche nos ofrece una novela que con un esquema de narración de intriga y amor desarrolla un discurso de búsqueda de sí mismo por parte del protagonista, enmarcado en un espacio real detallado meticulosamente (Roma) y donde la pluma del autor yeclano se convierte en verdadero ojo avizor de la geografía romana y de sus

alrededores, convirtiendo los textos de esta novela no solo en auténticas crónicas de viajes, sino también en apasionados textos líricos: “Salimos a esa colosal medialuna pétrea que es la plaza de San Pedro” (54).

La novela, aparentemente, tiene un trazo externo equívoco si se mira solo como lo que parece, una historia de intriga, mafias eclesiásticas, malas pasiones clericales y fundamentalismo religioso. Todo ello está bien trabado para conseguir un interés anecdótico: el pintor sufre misteriosas asechanzas, se trata con extraños personajes, vive una rara historia amorosa, ocurren muertes y sucesos poco explicables... Y todo ello tiene como trasfondo la noticia de la reunión clerical para la beatificación de un santo (de ahí la caracterización de “romera” referida a Roma) y también la de la muerte de uno de los eclesiásticos, con lo cual la acción se retarda o se acelera en función de las diferentes emisiones de la noticia. De esta manera, Castillo-Puche despliega un gran manejo del lenguaje referido a los medios de comunicación por varias páginas de la novela:

Di un salto de la cama, puse la tele y vi que por debajo de la puerta me habían echado un periódico. En la última página *Il Corriere de la Sera* insertaba una fotografía de los desperfectos causados por las dos explosiones de la noche (...). La tele, por su parte, hablaba interminablemente del Oriente Medio, de Israel y también de unas declaraciones condenatorias que había hecho la Santa Sede sobre las explosiones. (...) Compré los periódicos en su última edición y con ellos bajo el brazo volví a toda prisa al hotel. (...) Me senté en el vestíbulo y me puse a repasar todas las páginas como si devorara títulos y párrafos. (...)

-Ya se ve. La radio no hace más que hablar de esto (292-296).

Se puede decir que la novela es un juego alternativo entre la descripción lírica de lugares, la investigación psicológica y la reflexión teórica. Divulga y transmite la historia policiaca con la misma habilidad que la novela sensacionalista y la comedia de enredos, arremetiendo con refinamiento contra el realismo y destacando la conciencia existencialista de su personaje. José Luis Castillo-Puche lleva a cabo una indagación existencial muy desgarrada dirigida al conocimiento y a la formación de su protagonista, sirviéndole este motivo como bisagra que atrapa al propio autor y más aún al lector; contribuyendo, por encima de todo, no solamente al proceso de construcción de la identidad individual del personaje de ficción sino también al proceso autoformativo de la humanidad.

En *Rrr* se encuentran muchos de los ingredientes del *Bildungs* clásico (Buckley, 1973: 17-18). En esencia, la novela es la crónica de un proceso individual de madurez. El centro dramático de la narración lo constituye el mundo interior del protagonista y los pequeños cambios en su psicología, que van marcando su paulatino descubrimiento del mundo y de su identidad, aunque al hilo de la vida de Enrique, Castillo-Puche critica duramente las normas de vida del cristianismo. El autor siente hostilidad hacia una ontología que le pone un corsé al espíritu y una moralidad que en el fondo sustenta la falsedad y la hipocresía.

Con todo y con eso, recupero el análisis que Sobejano rindiera a esta novela en 2005 y que ha incorporado en *Lección de novelas (España entre 1940 y ayer)* (2007b: 226-247) y (2007a: 251-267), donde considera:

La mejor definición de esta novela sería considerarla un escrito confesional consistente en una visita a Roma en que el autor experimenta un cambio en la proyección de su arte, que es a la vez la revelación del Cristo verdadero, emergiendo de las menguas y malezas de la Iglesia a

través de la imagen de un joven defensor de la teología de la liberación. Y este proceso, a pesar de su brevedad, tiene un signo de “novela de formación” o “Bildungsroman”, que no abarca la entera trayectoria vital de un sujeto, sino solo el tiempo de esa visita en que se produce la revelación, el giro hacia un destino más elevado, más puro (261).

El nombre del protagonista-narrador de *Rrr* no se menciona ni una sola vez. Aun así es el mismo Enrique, dibujante y pintor de *Lmp*, anarquista de espíritu, con la perenne presencia de su devota tía Catalina, una presencia que surge ahora desde la evocación del recuerdo y de la distancia, que atenúa los sentimientos del protagonista hacia ella y es evocada desde la ternura, porque su tía Catalina es el eslabón entre él y su madre ya desaparecida:

Yo me acordaba de tía Catalina, que no puede ver una mano tendida sin dar una peseta, que, a veces, llegan a tirársela a la cara. ¡Pobre tía Catalina! ¿Qué estaría haciendo? Seguro que rezando algún rosario por mí (...). Escuchando el eterno lamento de tía Catalina, yo escuchaba en la magia de los silencios sonoros el canto de mi madre que siempre quiso ser gozoso para todos, hasta que calló definitivamente (22).

¿Acaso no será también el eslabón de una religión movida por símbolos de decadencia? En el final de la novela, de retorno a Madrid, Enrique alude a su tía en conversación con Lena para justificar su unión “sin casamiento” y utiliza al mismo papa para justificar un falso matrimonio. En paralelo a la madre de Dolores, en *Cp* de Baroja, ¿no será tía Catalina la encargada de encaminar hacia esa religión a los supuestos hijos de Enrique, quizás en esa última novela no publicada, *Los ángeles no tienen alas*?

Por otro lado, la figura intermitente de la mujer dolorida y solitaria que llegó a obsesionar a Enrique en *Lmp* y hacia la cual tendía su pesquisa sonámbula sigue estando presente en esta nueva entrega. Aun habiéndose cambiado el escenario narrativo surge esta figura lejana de mujer enlutada que forma parte de ese elemento fantástico concebido como mecanismo de defensa del que se sirve el psiquismo de Enrique para superar sus miedos y sus frustraciones; pero, también, para encontrar respuestas a su existencia:

La figura pálida y espectral, no me dice nada, no me habla ni me tiende la mano, nunca como esta vez la había tenido tan cerca, porque otras veces la había visto en una ventana o una terraza, en una escalera o en una esquina, y ojalá de una vez yo pudiera saber lo que quería de mí, lo que buscaba o por qué se había fijado en mí, y por qué me seguía en un país o en otro, o quizás ella era la que quería saber algo de ella misma que yo le pudiera aclarar, pero ¿cómo?, si ella más que mirarme a mí parecía mirarse a sí misma en mis ojos (...). Cuando se me presenta tengo que cerrar los ojos para librarme de ella pero ni aun así lo consigo porque cuando vuelvo a abrirlos allí está, y lo que quisiera saber es si su mirada es de culpabilidad o de acusación o es de reproche o de cariño, pero nada, nada puedo asegurar (169).

En la búsqueda de respuesta a esta aparición se entrevén las percepciones del propio Castillo-Puche en relación con su madre, reflejada en esta figura pálida y enlutada que percibe el protagonista, álgter ego del autor yeclano. En este estudio ha quedado recogida una de las confesiones de Castillo-Puche en la que venía a decir que todo lo que había escrito servía para rescatar la memoria de su madre; efectivamente, su madre en la vida real tuvo un notable peso en él, pues a través de ella recibió la transmisión de un catolicismo ya caduco en formas y contenido; más aún, ella fue la promotora de encaminar a Castillo-Puche por la vía sacerdotal. La renuncia a esta vida y su dedicación a la escritura supuso para el escritor yeclano un conflicto en el que el sentir de su madre estaba involucrado. Quizás Castillo-Puche, al final de

sus días, quería encontrar en la visión de esta figura un anhelado equilibrio entre él y su madre, entre su ansiada libertad de elección y el reconocimiento de su madre a su labor.

El estudio de Enrique como *Bildungsheld* o héroe de la novela de formación se puede constatar a través de la maduración psicológica y física a lo largo de la historia porque aprende algo nuevo en este transcurrir:

Y ahora dedicaría todo mi vivir, es decir, mi soñar, y también mi morir, a la pintura, pero metiéndome yo mismo en el espacio pintado, como el Giotto, con una mosca presente, no sea que olvidemos que somos mortales, afortunadamente somos mortales, pero que la muerte, cuando venga, venga sin sábanas sudadas y sobre todo sin perder la testa, que ahora felizmente estaba fluyendo atestada de proyectos y deseos (91).

En todo el relato se ve al protagonista en situaciones que lo enfrentan con la sociedad, una característica de este tipo de narración, como subraya Bajtin (1989: 215) en su ensayo sobre la novela: “El hombre se transforma junto con el mundo”. Por ello, Enrique tiene asignada una función de doble investigador: averiguar la hermenéutica de un cuadro pintado por él y el enigma de un delito. De esta manera es puesto doblemente a prueba. Deberá interpretar señales, atar cabos sueltos y establecer analogías para recomponer el gigantesco rompecabezas que le ha llevado a la operación en la que se ha visto involucrado, y que paradójicamente desembocará en su liberación. En el transcurrir de la novela surgen personajes con los que se encuentra y recoge historias que estos le cuentan al protagonista. Todos estos personajes son representantes de las diversas ocupaciones humanas (muy relacionadas con el mundo del arte y la religión, aunque también del mundo nocturno y la diversión) y aparecen en la obra para testimoniar que, aunque todas ellas son nobles y válidas, solo hay una actividad que, por rendirlas a todas ellas, está en condiciones de rendir homenaje a la esencia del hombre en su totalidad: la pintura.

Castillo-Puche, por lo tanto, sigue en la estela de la novela del *Bildungsroman* alemana, la cual se fundamentaba en que la idea más elevada era la de formación, y el valor más elevado, al que se orientaba, era el estético; para ello nuestro autor yeclano no duda en que la historia de la formación del protagonista se realice a través de un itinerario estético, siendo condición previa de esta autoafirmación y garantizando su buen fin. Igualmente sucede con Fernando Osorio, que sigue un itinerario estético, abandona su profesión de médico, de la misma manera que Pío Baroja abandonó la suya, para dedicarse al arte y a la reflexión, y para dedicarse definitivamente a la escritura, en el caso de Baroja. Roma es para Enrique lo que Toledo para Fernando.

Sin embargo, este itinerario estético en Roma es envuelto por la preparación de un acto de terrorismo, animado, si no ejecutado, por un sujeto —un joven ordenando partidario de la Teología de la Liberación— que no traiciona a nadie y que se responsabiliza de las bombas lanzadas en las inmediaciones del Vaticano. En ese joven venido del Perú halla el pintor el modelo de nuevo Cristo que con su paleta buscaba, mientras entrelazadamente, durante unas pocas semanas, tiene lugar en San Pedro de Roma la beatificación de un fundador español, con la presencia de un prócer, español también, en quien el pintor había visto en caricatura un búho corrompido y corruptor. El corruptor es asesinado por sus cómplices. Todos estos avatares tienen como línea *in crescendo* la relación amorosa de Enrique con la joven romana Lena Cassani. Es esta joven la que adopta el papel de guía o tutora del extranjero huérfano venido a Roma. Tanto su caracterización como su simbología han quedado expuestas en el capítulo 2.º de la parte I de este trabajo, al que remito.

La presencia de la religión es otro aspecto en común de *Rrr* con las novelas de formación. Hay también gnosis, es decir, una relación con lo divino, lo sagrado o el Misterio, caracterizada por la búsqueda personal. De la misma manera en *Cp*, Fernando trataba de huir de las garras de esa religión tan imperativa que no le dejaba ser libre. Así, el protagonista de estas novelas se siente ajeno a los ritos externos y a la superstición del vulgo y deplora la teología natural de los burócratas que intentan domesticar el pensamiento a los intereses dominantes y doblegar al disidente. Enrique reivindica el derecho de explorar por sí mismo y de elegir los medios para ello, buscar su grial, cultivar la dialéctica platónica, absorber la tradición y el librepensamiento a la vez, identificarse con una nueva religión (Maldonado y la Teología de la Liberación): “Un mundo nuevo requiere una Iglesia Nueva” (191). Castillo-Puche, por medio del teólogo peruano Maldonado, introduce nuevos conceptos y nuevas sensibilidades con respecto a su obsesivo impacto religioso, del que siempre se había sentido apartado:

Aunque no soy partidario de blasfemias y menos contra Cristo, siempre me ha parecido que el cristianismo es un ideal pero inasequible, un sueño irrealizable, un sueño de locos. (...) Del cristianismo respeto el gesto poético se San Francisco de Asís, pero sobre todo viéndole ultrajado y abandonado de la propia Iglesia, un ser abandonado a la suerte de los locos (204).

Maldonado y la Teología de la Liberación parecen ser un nuevo modelo para entender la vida cristiana, modelo volcado en la verdad, la caridad y la justicia: “Pero queramos o no, acabará imponiéndose una nueva teología que será producto de una lectura más profunda de Cristo y del Evangelio” (191).

Si para Enrique, protagonista áter ego o trasunto simbólico de Castillo-Puche, Maldonado y la Teología de la Liberación son modelos en su búsqueda espiritual dentro del plano religioso, de la misma manera, en el plano artístico es el pintor medieval Giotto, y fundamentalmente sus retratos de San Francisco de Asís los que se alzan como sus modelos artísticos en esta búsqueda de lo puro y de lo perfecto. Es más, Giotto llega a ser un elemento formativo de Enrique, como protagonista de novela de formación, tanto en lo artístico como en lo teológico, por ser el pintor que retrató a San Francisco de Asís, nuevo elemento formativo en el plano teológico que simboliza la caridad, la solidaridad, la pureza, el amor hacia los pobres, en definitiva: “San Francisco de Asís, aquel rico entre los pobres, pobre entre los ricos...” (*Lmp*, 193). Todos estos elementos que Castillo-Puche echaba de menos en la religión impuesta: “No sabría decir si el impacto del Giotto me estaba llevando hacia aquellos hirsutos franciscanos que solo con la pobreza, la humildad, el amor, parecían predicar una doctrina hermosa pero imposible y quedaban así en impotentes soñadores, más poetas que apóstoles” (196).

Giotto y el desplazamiento a Asís se convierten para Enrique en algo obsesivo, suponen una “iluminación” en la manera de entender la vida y la pintura. En la primera entrega de esta trilogía fue el pintor español Goya el modelo artístico como elemento formativo de Enrique. Ahora en esta segunda, a pesar de considerar “hermano gemelo” de Goya a Giotto, este es el elemento formativo que se aleja de lo instintivo y brutal que representan los cuadros de Goya. Ahora, ya en una nueva etapa de “serenidad”, hay una búsqueda de “claridad”, de “cierto sosiego”, para, en última instancia, poder sentir “la grandeza de una música interior que da sentido a lo sin sentido” (175). Castillo-Puche impregna de enorme fuerza esta atracción que siente Enrique por la pintura de Giotto; incluso vuelve a introducir el componente onírico, de confusión, de simbolismo para apuntar esta atracción que se intensifica hasta puntos extremos, como servirse de imágenes “macabras” para significar “la propia herida de los sentimientos”:

Y entonces fue cuando me encontré al Giotto, que era muy viejo, con una barba blanca muy larga y con modales exquisitos; mientras él estaba agarrado a la columna de un pórtico, me hacía señas de que me acercara, y al acercarme a él noté un fuerte olor a borrego, y luego él se abrió el pecho y me mostró sus entrañas palpitantes, con un corazón de carne sangrante que al mismo tiempo era un reloj de arena, y me hizo que le tocara aquel enjambre de nervios, venas y costillas, y cuando le toqué lanzó un alarido que repercutió en mi cabeza como si una sierra estuviera serrándome los sesos (172).

Para entender la trayectoria formativa de Enrique iniciada ya en *Lmp* es clave el cuadro de Giotto que representa a San Francisco expulsando los demonios de Arezzo. Este cuadro es crucial para descifrar con precisión el proceso de formación del protagonista, estrenado en la primera entrega de esta última trilogía. Si en *Lmp* todo ese mundo onírico de confusión gira en torno a la atracción que siente Enrique por los murciélagos que giran alrededor del chalé de don Amadeo ahora, en *Rrr*, Enrique se siente atraído con el mismo vigor por este cuadro. Sin embargo, esta percepción es más calmada. Se puede decir que Giotto viene a representar lo pacífico, la claridad aun representando un mundo de monstruos y demonios. Este es precisamente el paralelismo que Castillo-Puche realiza con Enrique en esta etapa formativa en la que después de desprenderse de esos miedos y terrores, por medio de su autoconocimiento ha conquistado una nueva etapa en la que a través de una cierta “quietud” es capaz de aprender y aprehender la realidad. De la misma manera, el cuadro que paraliza e induce a la reflexión a Fernando Osorio en *Cp* es “El entierro del conde Orgaz” del Greco, donde las caras alargadas, el misterio de la muerte le hacen entender la realidad y el arte se convierte en instancia formativa.

Como es habitual, Castillo-Puche desarrolla la acción de esta novela en pretérito, que, empleando las palabras de Genette (1972), es una “especie de pasado sin edad”; mientras que el presente es el tiempo del discurso. Muchas veces la distancia temporal se anuncia claramente mediante adverbios temporales como “entonces”, “más tarde”, “aún”, “aún ahora”, “desde...hasta”, “después”, y predominantemente por el adverbio “ahora”. A menudo estos adverbios están relacionados con verbos de percepción y de recuerdo; otras veces el distanciamiento se consigue mediante el tono irónico.

En cuanto al estilo humorístico, es muy predominante en estas dos últimas producciones literarias de Castillo-Puche. Como bien apunta Bajtin (1989: 125): “precisamente, la diversidad de lenguajes, y no la unidad del lenguaje común normativo, es lo que constituye la base del estilo”.

De igual manera llama la atención el estilo elaborado, el tono lírico de muchos pasajes y el amplio número de metáforas, comparaciones poéticas, paralelismos, anáforas y la gradación, que son otro elemento típico del lenguaje del narrador, a veces para criticar, otras veces para conmover al lector. El lenguaje metafórico y metonímico es otra muestra de la maestría de Castillo-Puche como escritor.

Por consiguiente, es necesario subrayar las facultades estilísticas y el lenguaje del autor. Es menester señalar que la calidad de su idioma se basa en el empleo de un lenguaje altamente estilizado en consonancia con un lenguaje bronco y soez. Castillo-Puche es un creador que cuida y mejora la prosa, que actualiza el gran estilo barroco español, que no se limita a “redactar”, porque como decía Umbral (1995: 209-210): “este viejo y humilde menester de escribir bien el castellano, con sentido artesano de la palabra y voluntad gremial, es una cosa que se está perdiendo con la cultura de la imagen y la colonización anglosajona, vía latinoché”; es más, Castillo-Puche impregna en su prosa la enorme voluntad de mantener el discurso

literario por sí mismo, como querían los estructuralistas con sus continuas insistencias en enaltecer el “placer del texto”.

Estas características estilísticas coronan a *Rrr* y la rematan en un final abierto, coincidiendo con una característica de la novela de formación, que tiene en sí misma su imposibilidad y la incapacidad humana de superar el azar. Por eso siempre tendrá como final o la utopía o un cierre oscuro y fragmentado donde lo acaecido es lo accidental o modal, siendo el personaje lo sustancial. Así, Enrique vuelve a Madrid con su amiga: “ella había sido para mí un ángel en Roma” (274). Reconoce también que Roma había sido para él “una advertencia, acaso la experiencia más aleccionadora de mi vida” (173).

Se aventura una tercera parte de la vida de Enrique, después de descubrir en el ámbito personal y teológico la existencia, por fin, de un *alter Christus*: “Se me mostraba ahora Maldonado como un ser gigantesco, invicto desde la humildad, desde el sacrificio total. Otro Cristo, sí, otro Cristo” (301). Ha encauzado su vida profesional como pintor y su vida sentimental con Lena: “Era inútil cualquier resistencia, cualquier explicación. Ya sentados en el avión, me tomó la mano, feliz, sonriente, buscando mi mirada como para tener mi aprobación o mi desaprobación. ¿Cómo iba a reprochárselo? Tomó sus manos entre las mías y le sonreí con toda complicidad” (302).

El final abierto de *Lmp* tiene plena continuidad en esta segunda novela de la última trilogía inacabada. De la misma manera, el término de *Rrr* presenta nuevamente este desenlace abierto, aunque con un cierto sosiego. Castillo-Puche deja abierto un portillo por donde esta formación supuestamente se volverá a colar y quizás, solo quizás, logrará un final redentor en esa tercera y definitiva entrega que culmine la trilogía. Así es costumbre en este tipo de novela del *Bildungsroman*.

Como apunta nuevamente Rodríguez Fontela (1996: 48):

El *Bildungsroman* ontológicamente hablando siempre resulta abierto, puesto que la autoformación de nuestra vida no acaba nunca pero exigimos que se cumpla la ilusión creada por el *Bildungsroman*: la ilusión de considerar concluida la constitución de la personalidad heroica; (...) el *Bildungsroman* es un género que, como borrador vital, demanda una corrección continua hasta la muerte del protagonista. Es sabido que varios autores de *Bildungsroman* (Wieland, Goethe, Keller) han escrito posteriormente novelas sobre una segunda etapa de sus héroes.

Al final, una vez más, volvió a cumplirse el destino de la novela de formación: utopía o fragmento. La muerte del autor ha reducido su trilogía a fragmento, aunque bien es verdad que su firme fe ha dejado el germen de la esperanza. Más aún, el propio Castillo-Puche ya anunció antes de morir la existencia de unos manuscritos autobiográficos, unas memorias inéditas, que de alguna manera podrían completar esta trilogía o bien la novela previamente titulada *Un ángel sin alas* (*Los ángeles no tienen alas*).

Parece que Castillo-Puche ha seguido la estela de Goethe, percibida no solo en los ecos de sus obras en esta última trilogía. Por ejemplo la alusión a “Mefistófeles”, el nombre del demonio de su universal *Fausto*, es recogido en *Lmp*: “Parecía verdaderamente un Mefistófeles caduco y fondón” (125); o bien en la configuración de su novela, en la que un débil pintor proclive a lo pueril se convierte en un hombre de sólida personalidad, al igual que su Wilhelm. Definitivamente, se advierte la huella de Goethe en esta última trilogía, pues, como ha señalado Rukser (1977: 175): “Goethe ha añadido al arte la misión de enseñar, pero a un arte que se

mueve en la corriente de la vida”. Máxima que parecía intuir Castillo-Puche y que claramente ha constituido un elemento formativo indiscutible en esta trilogía. Más aún, estos ecos goethianos parecen evidenciarse tanto en la estructura formal, fundamentalmente de *Rrr* en la que, al igual que el personaje de Goethe en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, su personaje trata de buscar su misión en la vida y parece reconocer el enaltecimiento de “la entrega a los demás” representada tanto en el arte como en el descubrimiento de ese nuevo “Cristo”.

Ecos goethianos también se pueden percibir en la configuración de la trilogía, pues es sabido que Goethe añadió una segunda parte a *Los años de aprendizaje* con la obra *Los años itinerantes de Wilhelm Meister*, aunque se trata de una novela que no tiene una estructura fija. Es más bien una colección de sabias reflexiones sobre el mundo, los hombres y la educación. Goethe culminó esta propuesta de “formación” con la mirada retrospectiva hacia sus años juveniles en la autobiografía *Poesía y verdad*. Bien se puede pensar que esos manuscritos autobiográficos, o memorias inéditas, que anunció Castillo-Puche completen, al igual que hizo el autor alemán, este ciclo abierto de la trilogía *BHA*.

Lessing (1729-1781) basa su teoría de la *Bildung* en una lectura crítica de la Escritura, queriendo reivindicar la religión de Cristo frente a los dogmatismos teológicos de las religiones positivas o las religiones reveladas, que son tan solo estadios de transición según los cuales se puede y se debe desarrollar individual y solitariamente el entendimiento humano. Estos estados de tránsito hacia la perfección configuran una idea de la religión y más concretamente de la revelación como instancias formativas. Lo que es la educación para el individuo lo es la revelación para todo el género humano. De modo similar, parece que Castillo-Puche ha introducido idéntica idea en el curso de su última trilogía, donde camina hacia “el desarrollo individual y el entendimiento humano”, entendiendo la religión como descubrimiento que anhela lo perfecto.

Hay tres edades en la historia, según Lessing. La humanidad en su niñez posee la razón pero no es consciente de ello: es la época del Antiguo Testamento, caracterizada por la imposición de premios y castigos. En la edad juvenil la humanidad reconoce la razón pero no la pone en práctica. De todas formas, ya en esta época la creencia supone una actitud moral. El tiempo del Evangelio eterno es la tercera edad; en ella la razón también determina la acción. Este desarrollo de la capacidad moral lleva a la palingenesia, a la regeneración (Miguel Salmerón, 2002: 15-37). Un análogo transcurrir se percibe en el avance de *BHA*, que arranca con la primera entrega de 1986, caracterizada por las notas dominantes de oscuridad y penumbra y por la ambigüedad moral y formal, que también distinguen a la segunda entrega de 2004, aunque ya con una cierta claridad y entendimiento. Probablemente la tercera entrega “inédita” alcance ese desarrollo de la capacidad moral que conduce a la palingenesia, a la regeneración de la que habla Lessing.

4. CONCLUSIÓN

4.1.- Recapitulación.

La consideración de un TODO novelístico castillopucheano me lleva a asumir los pensamientos que Sábato expresó en *El escritor y sus fantasmas* (2011a):

En toda gran novela, en toda gran tragedia, hay una cosmovisión inmanente. Así, Camus, con razón, puede afirmar que los novelistas como Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievsky, Proust, Malraux y Kafka son novelistas filósofos. En cualquiera de esos creadores capitales hay una *Weltanschauung*, aunque más justo sería decir una “visión del mundo”, una intuición del mundo y de la existencia del hombre, pues a la inversa del pensador puro, que nos ofrece en sus tratados un esqueleto meramente conceptual de la realidad, el poeta nos da una imagen total, una imagen que difiere tanto de ese cuerpo conceptual como un ser viviente de su solo cerebro. En esas poderosas novelas no se demuestra nada, como en cambio hacen los filósofos o científicos: se muestra una realidad. Pero no una realidad cualquiera sino una elegida y estilizada por el artista, y elegida y estilizada según su visión del mundo, de modo que su obra es de alguna manera un mensaje, *significa algo*, es una forma que el artista tiene de comunicarnos una verdad sobre el cielo y el infierno, la verdad que él advierte y sufre. No nos da una prueba, ni demuestra una tesis, ni hace propaganda por un partido o una iglesia: nos ofrece *una significación*. Significación que es casi todo lo contrario de la tesis, pues en esas novelas el artista efectúa algo que es casi diametralmente opuesto a lo que esos propagandistas ejecutan en sus detestables productos. Pues esas grandes novelas no están destinadas a moralizar ni a edificar, no tienen como fin adormecer a la criatura humana y tranquilizarla en el seno de una iglesia o de un partido; por el contrario, son poemas destinados a despertar al hombre, a sacudirlo de entre la algodonosa maraña de los lugares comunes y las conveniencias están más bien inspiradas por el Demonio que por la sacristía o el buró político (201).

Esta “significación” de la que habla Sábato es la que he buscado y rastreado en la creación narrativa de Castillo-Puche. Por lo tanto, aunque en este estudio haya llevado a cabo el análisis de sus novelas también de forma independiente, he considerado la concepción unitaria de la obra artística castillopucheana, confirmando que el conjunto de estos análisis me ha dado una concepción unitaria e integrada del mundo novelístico del autor yeclano en relación con su visión del mundo, las raíces últimas de su inspiración y su especial manera de novelar reconducida hacia la búsqueda de sí mismo. En definitiva, su particular “significación” de la realidad.

He sido consciente de que ninguna obra literaria puede ser aprehendida y valorada por completo, ni siquiera a través de la labor más intensa, ajustada y persistente. Además he asumido las limitaciones de mi labor, en primer lugar al reconocer los riesgos de realizar un trabajo valorativo y, en segundo lugar, al identificar mis propias limitaciones. Por ello, mi máxima a lo largo de este trabajo ha sido “la verdad absoluta no es nada”, remitiéndome a Bacon cuando este exhortaba a descubrir causas eficientes a través de la observación. Así, con el correr de los siglos, las generaciones actuales sabemos más sobre las fuentes de la literatura, las tendencias psicológicas que las motivan, la correspondencia con sus épocas y muchos aspectos de sus modelos formales y técnicos, simplemente por la acumulación de la información rescatada de todos aquellos que nos han precedido con sus descubrimientos; pero ineludiblemente, a medida que aprendemos más cosas, nos damos cuenta de que sabemos menos.

Soy consciente también de la extensión de este trabajo, en el que he optado por la división de las obras castillopucheanas siguiendo algunos principios de división y de clasificación, guiándome fundamentalmente por el interés que me han despertado unos

elementos concretos y no otros, orientándome por determinados esquemas conceptuales. Así pues, en el estudio ofrecido he mezclado tanto un análisis interno como externo de la obra novelística de Castillo-Puche, pues con frecuencia he tratado de sustentar mis opiniones o mi interpretación bajo el aval del propio autor a través de medios escritos tanto por él como por algún otro crítico y así llegar a desentrañar la intención de Castillo-Puche. En este caso estaría manejando un análisis externo de la obra, puesto que el sistema de referencia es obviamente externo. Sin embargo, también he tratado de rastrear la intención de Castillo-Puche no solo en documentos externos sino en su propia obra narrativa. Se trata de una intención no consciente y presente en la cabeza del autor durante el acto de composición, y sería un análisis interno e implícito en el sentido más estricto.

Por ello, ha habido momentos en los que he puesto en evidencia esta circunstancia y he explicado la supuesta intención del autor distinguiéndola de la de su obra; en definitiva, en ningún momento me he alejado, aun siguiendo un método integrador, de la concepción de que el arte es una forma de conocimiento, a veces, más que a través de la razón a través de la percepción de nuestras propias experiencias, un conocimiento que es reintegrado a la humanidad. Por lo tanto, mi análisis no solo se ha quedado en la percepción compleja total que se ha desprendido de la lectura de la obra novelística de Castillo-Puche, sino que su obra literaria también me ha evocado varias percepciones en interrelación, con lo cual el proceso analítico que he llevado a cabo ha sido muy difícil, porque siempre he perseguido la concreción para asegurar las conclusiones.

Por otro lado, no he omitido la valoración de la obra novelística de Castillo-Puche: ha quedado expuesta en la estructuración misma de mi tesis, puesto que me he visto en la necesidad de abordar el estudio intrínseco y extrínseco de su obra, además de elevarla, en la segunda parte, a un estudio comparativo de la totalidad novelística de Castillo-Puche. Estas estrategias son las que avalan y definen la bondad literaria de la narrativa castillopucheana.

En definitiva, toda la narrativa de Castillo-Puche ha sido un contarse a sí mismo historias que le abocaran a su pleno conocimiento. Para ello, he recogido ciertos valores simbólicos que forman parte del mito artístico castillopucheano que han constituido un maridaje entre la ficción, la realidad y el mito. Ha resultado fascinante mostrar hasta qué punto esta nueva realidad castillopucheana ha sido una proyección de viejos mitos bíblicos, de la Antigüedad clásica o de otra Edad, así como estados del subconsciente en forma de traumas, temores o viejos fantasmas que, en definitiva, configuraron al hombre-escritor Castillo-Puche, que ha concebido una obra narrativa artística con el mismo instrumento que poseemos todos los seres humanos: el lenguaje.

Incluso, puedo aventurar que el conjunto novelístico castillopucheano posee un halo profético o visionario en cuanto a temas religiosos se refiere, pues con el nuevo papa Francisco se aventuran cambios en la Iglesia Católica que están en consonancia con los sugeridos en el universo mítico narrativo de Castillo-Puche, como son: un acercamiento más directo y humano hacia el pobre y hacia el ser humano, una aceptación en la Iglesia Católica de comunidades más despreciadas en el pasado (como los homosexuales), un despojo de la apariencia de los ministros de Dios..., como ya había sucedido con el Concilio Vaticano II, donde quedaron recogidos algunos asuntos vislumbrados en *Sc*. Incluso, salvando las distancias, hay cierto paralelismo en la forma de sentir el tema religioso entre Castillo-Puche y el actual Papa: los dos hunden las raíces de su ideario religioso en la figura de San Francisco de Asís.

Este es también un mensaje inherente en *Rrr*, donde la configuración sacerdotal de Maldonado, con su indiscutible entrega a los demás y sus mensajes de humildad, justifica la forma de abrirse la nueva Iglesia y la forma de entender la vocación sacerdotal, idea casi obsesiva en nuestro autor, que ya había esbozado en el artículo del primer Enrique con vocación de escritor: “Cristo, Sacerdote ejemplar”.

Castillo-Puche inicia un largo camino en su búsqueda de entender la vida, y en ella la perfección y la felicidad, materializadas en esta indagación de la autenticidad religiosa que tiene asumida en lo más profundo de su ser. Para ello necesita limpiarla de elementos externos que la distorsionan, quiere quedarse con lo auténtico, con su fe y con los valores esenciales de esta.

La tesis o premisa que ha guiado este trabajo, por lo tanto, ha sido la apelación a numerosos datos que lograran colocar a Castillo-Puche y su conjunto literario narrativo en la órbita de la novela de “autoformación”, cuyo núcleo principal es lograr un pleno dominio del conocimiento interior que revierte en la misma sociedad y en la humanidad. Este tipo de escritura, que, por cierto, viene haciéndose en tiempos modernos y actuales y que la sitúa dentro de unos moldes innovadores y novedosos, se mueve alentado por una máxima que no es otra que “conócete a ti mismo”. Esta es la inscripción que se encontraba en el frontispicio del templo dedicado al dios Apolo, donde se encontraba el oráculo de Delfos, el más visitado en toda Grecia. Estas palabras fueron adoptadas por Sócrates como uno de los principios de su enseñanza, así como por otros sabios como Pitágoras y Tales de Mileto. Con ello, estos filósofos se proponían demostrar que su enseñanza no era estrictamente personal, que provenía de un punto de partida más antiguo, de un punto de vista más elevado que se confundía con la fuente misma de la inspiración original, espontánea y divina.

Según los filósofos antiguos, la enseñanza estaba en estrecha y directa relación con la sabiduría y no apelaba tan solo a la razón o a la lógica. Los filósofos griegos admitían que el conocimiento racional no era el más alto grado del conocimiento, no era la sabiduría. ¿Acaso la sabiduría puede ser enseñada del mismo modo que el conocimiento exterior, por la palabra o mediante libros? El conocimiento racional externo no concierne más que a una facultad limitada, que es la razón, mientras que la sabiduría concierne a la realidad del ser completo. Ninguna enseñanza externa es capaz de dar el conocimiento real, que el hombre debe encontrar solamente en sí mismo, pues, de hecho, ningún conocimiento puede ser adquirido sino mediante una comprensión personal.

En definitiva, la literatura siempre ha girado sobre este aspecto del autoconocimiento. Ya Antonio Vilanova, en la década de los cincuenta, cuando escribía en el semanario *Destino*, en la sección “La letra y el espíritu”, proponía que la literatura es un medio de conocimiento a través de la belleza. Expone que la misión del escritor:

Ha de ser la de darnos a conocer la vida en una dimensión más real y profunda que la que permite adivinar la apariencia externa de las cosas, recreándola a nuestros ojos con una visión más penetrante y más lúcida de lo que deja entrever el curso de la vida misma para captar en todas sus facetas la belleza angustiosa, grosera y mágica de la realidad. (...) Conocimiento estético, es decir, emocional e intuitivo, no filosófico y científico, de todo cuanto atañe a la existencia y a la condición humana, tanto de sus costumbres y formas de vida como de sus ideas y creencias, sentimientos y pasiones, sin excluir, claro está, lo sensual y abyecto y lo sobrenatural y divino, que forman parte de su doble ser de ángel y bestia. (...) La literatura no ha de ser una mera imitación de la vida, como la imagen reflejada en el espejo, ni una

deformación de la vida elaborada bajo el principio de las ideas en acción, sino una representación de la vida que sea a la vez interpretación y creación (2014: 33).

Estas palabras de Antonio Vilanova son muy importantes porque tienen una modernidad tradicional. No se quedan en el papel creador del escritor, sino que analizan la posición del “lector”, como si de una verdadera Estética de la Recepción moderna se tratara, y apuesta por la labor tan importante que tiene el lector en la interpretación de la obra artística, a su vez como fuente de conocimiento individual y colectivo:

Este reconocimiento, este hallarse a sí mismo en los actos descritos en la novela, en el drama o en el poema, es lo que busca por su parte el lector consciente, el cual –dejando aparte quienes solo buscan en la lectura un fácil procedimiento de evasión- no se conforma ya con los problemas imaginarios de unos seres de ficción, ni con el minucioso análisis de los sufrimientos personales del poeta si este y aquellos no están insertos en sus mismas condiciones sociales y humanas y no viven y padecen sus mismos sentimientos y problemas. (...)

Lo que interesa es encontrar la razón y sentido de nuestra propia existencia, descubrir el secreto de la eterna y doliente condición del hombre, conectar nuestras angustias y problemas de los demás, descubrirse y conocerse a sí mismo en lo que el escritor ha conocido y descubierto para cobrar conciencia de la indestructible solidaridad humana (2014: 35).

4.2.- Nuevas propuestas o líneas abiertas para continuar el estudio de Castillo-Puche.

A) Una de las líneas que quedan abiertas para futuras investigaciones es centrarse en esclarecer a fondo la relación e influencia entre Baroja y Castillo-Puche. Si se analizara esta relación con datos y materiales objetivos como los que se pueden encontrar en la Fundación homónima de Yecla, y que yo he revisado sucintamente, se llegaría a conclusiones determinantes para entender no solo a Castillo-Puche, sino también a Baroja o para entender a Baroja a través de los ojos de Castillo-Puche, ya que fueron numerosos los artículos que este le dedicó, así como fueron muchas las críticas que soportó sobre su “intencionada” relación. Por ello aporto en el apéndice IV una relación de dichos artículos y documentos personales, algunos de ellos comentados. **(1)**

B) Otra línea que queda abierta para abordar la figura literaria de Castillo-Puche es elaborar un trabajo de campo sobre toda la crítica literaria que se ha vertido sobre él como escritor y sobre su obra; en definitiva estudiar “La recepción de Castillo-Puche a través de la prensa española (1954-2004)”. En esta tesis he pretendido dar una visión panorámica sobre la misma, pero indiscutiblemente ha quedado reducida a los temas que han ido desbrozando el camino para llegar al meollo de la narrativa castillopucheana. Por ello, aporto en el apéndice IV **(2)** información adicional a la utilizada, a fin de comprobar la importancia de este escritor en su tiempo contemporáneo, que sería suficiente para destacar su relevancia en la actualidad. El objetivo sería utilizar la crítica literaria con el objetivo de interpretar la recepción crítica de la obra de Castillo-Puche. Para realizar esta labor será imprescindible la documentación sobre el desarrollo de la crítica literaria viendo qué tendencia predominaba a partir de la posguerra hasta los primeros años del siglo XXI, con la finalidad de enfocar el análisis. De la misma manera, será necesario reconstruir el clima político, social y literario para establecer el horizonte de

expectativas de los españoles en aquellos años. Una vez visto esto, se puede añadir un apartado que recoja las conclusiones después de analizar el material que se incluirá.

C) Abrir otra línea sobre la ordenación y estructuración de los artículos escritos por Castillo-Puche, sobre todo los que tienen que ver con el arte en su conjunto y con el arte literario en particular. Para ello, aporoto en el apéndice IV una relación de dichos artículos (3a).

Igualmente, y ya en un plano más general, todo escritor narrativo y todo teórico de la literatura reflexionará sobre ¿qué es la novela? ¿Cuál es su estructura idónea? ¿Qué pretende todo escritor de este género? Por ello, podemos preguntarnos si la novela ha sido el cauce por el que Castillo-Puche se buscaba a sí mismo, por el que trataba de vaciarse, de perderse, tratando de encontrar sentido a su existencia, a su porvenir, a la muerte misma o, en definitiva, buscaba a Dios en sí mismo.

Muchos teóricos han reflexionado sobre la escritura, sobre la novela. Si echamos un vistazo a la historia, grandes filósofos (Ortega y Gasset) o lingüistas (Saussure) o escritores (Baroja) han aportado sus pensamientos para descifrar este maravilloso “enigma”. Así, Unamuno en *Cómo se hace una novela* (2009) dice:

Sí, toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo, es autobiográfico. Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo. Y si este pone en su poema un hombre de carne y hueso a quien ha conocido, es después de haberlo hecho suyo, parte de sí mismo. (...) He dicho que nosotros, los autores, los poetas, nos ponemos, nos creamos, en todos los personajes poéticos que creamos, hasta cuando hacemos historia, cuando poetizamos, cuando creamos personas pensamos que existen de carne y hueso fuera de nosotros (128-129).

Pero en definitiva, todo escritor, y Castillo-Puche por lo tanto, se busca a sí mismo, a veces inconscientemente, y a veces voluntariamente. Si Enrique, su protagonista pintor trataba de buscar “la verdad” en la mirada de su personaje retratado, él, Castillo-Puche como hombre y autor trata de encontrarse en su propia mirada. Siguiendo con Unamuno (2009):

Y he aquí por qué no puedo mirarme un rato al espejo, porque al punto se me van los ojos tras de mis ojos, tras su retrato, y desde que miro a mi mirada me siento vaciarme de mí mismo, perder mi historia, mi leyenda, mi novela, volver a la inconsciencia, al pasado, a la nada. ¡Como si el porvenir no fuese también nada! Y, sin embargo, el porvenir es nuestro todo. (...) El Unamuno de mi leyenda, de mi novela, el que hemos hecho juntos mi yo amigo y mi yo enemigo y los demás, mis amigos y mis enemigos, este Unamuno me da vida y muerte, me crea y me destruye, me sostiene y me ahoga. Es mi agonía (133).

Castillo-Puche también ha reflexionado sobre este asunto. Entre sus escritos encontrados en la Fundación figuran documentos en los que vierte sus reflexiones, equiparables a las de un gran escritor del siglo XX. Sirve de muestra, por ejemplo, la siguiente entrevista mecanografiada que encontré en la Fundación. De ella he seleccionado unas respuestas a unas preguntas (que no aparecen) formuladas por Raúl, del cual no se aportan datos en tal documento. La numeración corresponde a la pregunta:

4.- [Marcado en rojo]... Difícil cosa. Grandes críticos y pensadores han intentado definir el género novela sin grandes resultados, o al menos sin resultados del todo satisfactorios, lo cual ya nos indica que se trata de un género multiforme, complicado, casi indefinible, porque está cambiando siempre y porque hay novelas tan diferentes entre sí que apenas se pueden meter en

el mismo saco de una definición. Precisamente los teorizantes de la novela tratan de encontrar una definición que pueda abarcar a este género tan proteico. A mí, personalmente, me gusta la definición intentada por Lukacs, cuando nos habla de ese “peregrinar del individuo problemático hacia sí mismo, el camino —son varios los autores que hablan de “camino” como una aproximación al género— que va desde la oscura confusión dentro de la realidad que simplemente existe, heterogénea en sí, carente de sentido para el individuo, hacia el claro conocimiento de sí mismo”. Sabida es la definición de Stendhal, “novela es un espejo a lo largo de un camino”, solo que para Lukacs el camino es un camino que puede ser interior, hacia el conocimiento de uno mismo (aparece subrayado). Pero si voy a contestar exactamente la pregunta diré que, para mí, novela es toda divagación a base de lenguaje, en torno a un mundo, interior o exterior lo más rico posible. Como se ve, más que un género, la novela es un complejo de géneros, ahora que tanto se habla de complejos industriales, culturales, etc.

12.- La novela picaresca es un género netamente y esencialmente español, que nace a mediados del siglo XVI y alcanza gran importancia a mediados del siglo XVII. No se ha dado en otros países con la genialidad que se dio entre nosotros, quizás por nuestro espíritu crítico, burlón, improvisador, embaucador, etc. La novela picaresca viene a ser una reflexión burlesca sobre la propia miseria, el propio retraso histórico, la holgazanería y la falta de organización, limitaciones que nos han llevado históricamente a cultivar la decepción y el desengaño. Naturalmente, siempre además con un sentido moralizador. Por eso la novela picaresca, más o menos encubierta, aflora a menudo en cualquier época y en cualquier nivel de nuestra literatura. Es un género tan nuestro que su influencia permanece viva, es esporádica, incluso entre los hispanoamericanos.

14.- Si hemos tenido novela picaresca es porque hemos tenido realmente pícaros. España ha sido —yo aun diría que sigue siendo— un país de pícaros. Pero en cambio los españoles hemos sido muy poco aventureros, y por eso no hemos tenido novela de aventuras. Además, quizá ha sido por nuestro espíritu demasiado crítico.

15.- No creo que se confunda ni puede confundirse. Yo hasta diría que son diametralmente opuestas: la novela-reportaje es documental, se atiene y refleja lo más exactamente posible una realidad, mientras que la novela de aventuras es esencialmente invención, o aunque sea real se atiene más a la acción que al documento. La novela-reportaje es relativamente moderna, participa de la visión moderna totalizadora de los aspectos sociales, culturales, ambientales; la novela de aventuras, en cambio, es más tradicional y tiene poca vigencia, ya que es uno de los géneros de lectura más afectados por la irrupción de los medios audiovisuales, como la televisión y el cine.

17.- El periodismo comporta una visión rauda, certera pero horizontal de la vida o de un acontecimiento, mientras que la novela es una cala profunda, una visión más en vertical, y ambos géneros tienen distinto tiempo, distinto ritmo, distinto estilo. (...) El periodismo para un escritor le proporciona experiencias, agilidad, encuentro directo con la realidad, una realidad que, en la obra periodística será trasladada más o menos en bruto y de modo inmediato, mientras que esa misma realidad, para pasar a la obra literaria, deberá esperar, dormir el sueño de la decantación dentro del autor, hasta que un día, a lo mejor, muy elaborada ya, muy transformada, reaparece en la obra.

De todos modos, a veces en las entrevistas se pierde esa intimidad que el escritor necesita para expresarse, ya sea sobre motivos teóricos relacionados con su hacer, ya sea sobre motivos más personales que entran en juego a la hora de escribir. Entonces, si realmente pretendemos conocer tanto al escritor como su escritura, independientemente de nuestra libertad como lectores, tendríamos que recurrir a documentos más personales e íntimos, como puede ser la carta escrita el 9 de octubre de 1990, fecha ya muy al límite de su vida, destinada a un gran

estudioso y yeclano como es Martí Martín. Este documento tan personal está plagado del propio sentir de Castillo-Puche hacia un estudioso de su obra. En ella se trasluce el respeto mutuo y amor que se sienten. Estos son los dos sentimientos, que a mi parecer, deben primar a la hora de abordar el estudio crítico de una obra literaria, así como al autor mismo. Por lo tanto, es en las cartas, tan poco frecuentes en estos tiempos que corren, donde se aprecian estos sentimientos. En el apéndice de esta conclusión incluyo un apartado donde adjunto cartas enviadas o recibidas por Castillo-Puche que tratan temas sobre el estudio de su obra **(3b)**, entre ellas, la mencionada más arriba.

D) Otra línea abierta que nos ayudaría a entender la totalidad castillopucheana sería abordar sus otras facetas. La de periodista y escritor de libros de viaje ya la abordó Chivite con su tesis o más recientemente Óscar Barrero (2010: 38-65); incluso su faceta de escritor de cuentos ha sido abordada por estudiosos como Óscar Barrero, Percival o Belmonte Serrano (2000: 81-95). Sin embargo, se podría completar el estudio de esta faceta añadiendo unos breves cuentos inéditos que encontré en la Fundación en el verano del 2011 y que he adjuntado en el apéndice III **(4a)**. Estos breves relatos aúnan dos elementos indispensables para el crecimiento y conocimiento de toda persona y de todo niño proyecto de escritor, como son el plano de la niñez y el acto de la lectura... Incluso Castillo-Puche, en sus numerosas conferencias o presentaciones de libros de escritores contemporáneos suyos les dedicaba palabras o reflexiones detrás de las cuales se iba construyendo el propio edificio castillopucheano. Por ejemplo, el que le dedicó a Javier del Amo sobre la creación literaria, “Mente y emotividad en la creación poética” (presentado el libro por Castillo-Puche). Prólogo (conferencia) a un cuento de Javier del Amo (sin datar) que acompaño en el apéndice IV **(4b)**.

Pero aún faltaría analizar su faceta poética y dramática. En cuanto a la poética, en el apéndice I he elaborado una biografía de Castillo-Puche con el título “El sentir vital de Castillo-Puche”, construida con documentos personales del escritor. En él he incluido un poema suyo que escribió como agradecimiento a Sobejano (en Yecla) cuando fue declarado “Hijo predilecto”, con el título: “Gracias”. En este trabajo de rastreo que he llevado a cabo en la Fundación encontré un poema, inédito, dedicado a la ciudad de Nueva York incluido en el apéndice IV, así como el poema dedicado a las Torres Kío, ya publicado en la revista *Hécula* (2014: 15-23), al que le precede un breve estudio realizado por Douglas Edward Laprade (2014: 10-13) **(4c)**. Díez de Revenga (2003) ha destacado la condición de poeta de Castillo-Puche y ha resaltado el “Poema de Nueva York”, del que ha dicho que

No es un poema dedicado a la ciudad de Nueva York, sino un poema en el que nos refleja al poeta en Nueva York, al ser vivo, humano, que lucha por su existencia en la gran ciudad norteamericana. (...) Ante todo, procura tal poema mostrar al poeta perdido en la ciudad, luchando contra ella, sin encontrar otra salida que alcanzar el destino de un despacho numerado, destino existencial sin fundamento trascendente, sin salida, sin futuro. Por eso, en el poema surgirá un ensueño poético, que nace del fragor del mundo evocado, del mundo urbano lleno de contrarios, de enemigos (85).

De la misma manera, la faceta dramática es poco conocida y evidentemente menos cuantiosa que la de narrador, si exceptuamos su obra póstuma *El muro*, publicada en 2005. Sin embargo, entre los documentos manejados en la Fundación durante el verano del 2011 encontré un manuscrito dramático con el título *Jeringa llegué a la Habana* que incluyo en el apéndice IV **(4c)**.

E) Una propuesta más sería hacer una revisión sobre *ME* y su consideración de novela precursora del género policiaco en España, o más bien continuadora de un tipo de novela corta policiaca de humor, según planteaba Manuel Martínez Arnaldos (2012) en su trabajo, configurado a partir de la conferencia que, con el título “La novela policiaca de humor” impartió en el ciclo “El género policiaco en la literatura y el cine”. Una posición que se apoya en la estructura de novela corta.

F) Sería muy interesante también elaborar un estudio exhaustivo o una edición crítica de *Escuela de detectives* en la línea de novela juvenil y novela policiaca, señalando la influencia del *Tristram Shandy*, del autor inglés Laurence Sterne.

G) Una observación de este todo narrativo castillopucheano es que el protagonista de cada una de sus novelas es masculino: ¿por qué? Indudablemente porque es el hombre Castillo-Puche el que late por debajo de la epidermis narrativa, él, un hombre que percibe la realidad desde su propio sentir. El mundo femenino, tanto la figura de la imagen maternal como la creación de Hécuba, es muy importante y es el soporte de este hombre. Estos dos elementos conforman el lado femenino de Castillo-Puche que daría pie a un estudio original.

5. APÉNDICES

5.1. APÉNDICE I:

El sentir vital de un hombre.

Sobre Castillo-Puche se han escrito algunas biografías, por ejemplo la publicada en 1982 por Manuel Cerezales o las realizadas por Belmonte Serrano. Todas ellas nos dan una visión general del quehacer vital y literario de nuestro escritor. Sin embargo, en este trabajo he optado por encontrar un camino más autónomo para configurar así una semblanza vital y literaria de Castillo-Puche desde dentro, con datos y expresiones del propio creador diseminados por numerosos documentos (cartas, artículos, prólogos o entrevistas) que él mismo ha conservado y que he rastreado en la Fundación homónima de Yecla. Además, y lo considero algo muy importante, apporto numerosas reflexiones a las que Castillo-Puche intentaba dar forma⁹⁰ para unas posibles memorias *post mortem*.

Por eso, más que referirme a su biografía externa y tratar de su infancia y adolescencia en Yecla, de su vida de seminarista en Murcia y en Comillas, de sus años durante la guerra civil española o de su vida profesional como periodista en Madrid y en el extranjero, me referiré aquí a su “biografía interna, íntima”, porque no otra cosa fue su biografía sino su propia búsqueda de sí mismo. Por medio de documentos personales se llegará a la comprensión del propio autorretrato que nuestro escritor hace desde su propia individualidad y no desde la subjetividad externa; conoceremos a José Luis Castillo-Puche desde dentro hacia afuera.

Incluyo varios títulos orientativos que me sirven de hilo conductor para organizar la documentación encontrada y al mismo tiempo son pretextos de distintas vías de acceso que nos darán una visión lo más totalizadora posible sobre la figura personal y literaria de Castillo-Puche, porque no pretendo presentar una biografía marcada por un orden cronológico, sino más bien destacar diversos aspectos de orden vital que nos acerquen a los propios pensamientos de Castillo-Puche y nos presenten, ya desde una vida acabada, el proyecto de un escritor que se ha sentido a veces frágil y a veces robustecido, recorriendo en todo momento el largo camino de su autoconocimiento.

5.1.1.- Reflexiones vitales.

Castillo-Puche ha plasmado en numerosos documentos públicos y privados cuestiones que le incitaban a reflexionar, en este caso, sobre la vida. Así pues, apporto estas reflexiones, unas escritas a mano y otras mecanografiadas, muchas destinadas para sus memorias:

“LA CONTRADICCIÓN: ¿atracción de lo hermoso de la vida y el olvido de las cosas del mundo?”

El fenómeno de la vida corriente desde el comienzo es medio triste medio gozoso: la atracción del mundo y la naturaleza, el misterio de la realidad circundante, siempre me produjo la reserva de que el vivir era un misterio incommunicable, porque lo que se vive no sólo es una realidad hermosa y atractiva sino que a la vez encierra un miedo a vivir, una sensación de peligrosidad acechante, una sospecha de que lo que se oye y se ve y se goza encierra una imposibilidad de captación total, de certeza y de seguridad.

⁹⁰ Las mismas reflexiones las he encontrado en diversos formatos, unas escritas a mano, otras mecanografiadas, sobres con variaciones..., lo que nos indica el interés y el afán que mostraba Castillo-Puche por dar con un lenguaje que hiciera transparente su pensamiento.

La vida era para mí en la infancia y en la adolescencia una tentación más que una diversión, un cuidado, una soledad, una rara ensoñación de fascinantes colores y movimientos que apenas me atrevía a seguir; la presencia, por ejemplo de seres queridos de los que era obligado separarse sin posibilidad de volver a verlos, algo así como un suspiro en el aire, entre el verdor de los árboles, la ráfaga del viento y la fuerza cegadora y subyugante del sol, algo que te aturde, y te resta seguridad en medio del deslumbramiento.

Así fue para mí la muerte de mi padre cuando vi que lo llevaban a enterrar entre hachones, curas, un canto lúgubre y el interminable camino del cementerio. Yo tenía cinco años, y solo me encontraba a mí mismo, es decir, sólo tenía conciencia de que era yo, porque la gente me abrazaba, me apretaban contra su pecho, me besaban en la frente, me ponían las palmas de sus manos sobre los hombros y la espalda, y cuando me miraban a lo profundo de mis ojos de niño, con compasión, supongo, yo sentía volar pájaros a mi alrededor y también veía, una montaña blanca por donde se arrastraban serpientes negras.

El mundo era entonces blando, ancho, silencioso, impenetrable para mí, un mundo también lleno de ruidos blandos y distantes, el sonido del yunque, el trepidar de los martillos y sobre todo el sonido del bronce de las campanas como sonidos de alas celestiales. El mundo era también para mí entonces la iglesia, un altar, muchos altares, voces roncadas, sombras oscuras, luces parpadeantes, risas y juego de las campanillas, el murmullo del bronco respirar del órgano multiplicador de trompetas y sigilosos pedos. La iglesia era una letanía de palabras cacofónicas, un resbalar continuo de zapatos y tacones sobre el suelo brillante, pisadas que resonaban en las naves o galerías donde estaban metidos los santos, algunos de aspecto trágico, con los brazos en alto, santas con lágrimas en las mejillas, Niños Jesús pequeños, pero tristes, con sus partes muy celosamente tapadas.⁹¹

El pueblo era también la plaza ancha de San Cayetano, ermita, árboles, fuente, cuarto trastero y picardías de nosotros aunque yo (culpa) no me atreviera a entrar acompañado porque se hablaba de cosas prohibidas en la total oscuridad. En la plaza se jugaba a la pelota de pared rompiendo la celosía de los ventanales y colando la pelota entre las tejas del techo de la ermita, o a un juego bárbaro de hilos, cuerdas, alambre, cañas largas y ramas desgajadas de los árboles de las huertas. Se jugaba en dos bandos peleones de fútbol violento y destrozador de las alpargatas o los zapatos y siempre pisotones, patadas en los tobillos y puñetazos.

A mí un día me tiraron una lata usada y vieja como si fuera un abanico rodante y me hirió al clavarse en la cabeza y estuve una temporada grande curando la raja con fuertes raspaduras de líquidos verdosos y blancas pomadas.

A veces se formaban algunos grupos aislados y secretos y jugaban al palito tieso que consistía en clavar el palito en un círculo de tierra y todo consistía en ir rebanando la tierra por turno y poco a poco y todo consistía en que no fuera uno mismo el que al retirar su montoncito de tierra no dejara caer el vacilante y desafiante palito. El que perdía, ya se sabía, tenía que abrirse abruptamente y a tirones la bragueta y allí se podía volcar con burla, risas, escupitajos, todas las podredumbres...cagadas de gato o de perro. Este era nuestro reto, un desafío de ya hombrecitos casi, y era también un pudoroso y sufrido castigo, demostración que había que hacerse, que admitía toda clase de injurias, blasfemias, tocamientos. Pero al atardecer en los portales podía uno ver con asco y horror...

⁹¹ Lo transcrito hasta aquí lo he encontrado en doble formato, es decir, primero escrito a mano por Castillo-Puche y después mecanografiado con algunas modificaciones formales. El texto que he transcrito corresponde al documento mecanografiado. A partir de aquí, y siguiendo en "La contradicción" lo que he transcrito corresponde al documento escrito a mano, y por ello, como no ha sido revisado por el propio Castillo-Puche, se encuentran errores que he evitado corregir porque no me corresponde.

O sea, que el mundo era un atracancidencia [?], pero también era un refugio vergonzoso y miserable. Y aunque íbamos a misa, comulgábamos y nos confesábamos varias veces, porque crecía el ímpetu hacia la virilidad y siempre nos perseguía algún pariente en apariencia anglicos y en hechos reales para ...y la conciencia auténticos monstruos pequeños, que aunque ni los soñadores tienen cerca o muy cerca estos refinados y disimuladores de la mentira, que todo en la vida y en las cosas del mundo vienen envueltos y confundidos en ansia de lo hermoso y bello paro liado y sometido a engañosas palpitaciones y la pequeña inteligencia y acorralado corazón sienten el peligro, su atracción necesaria y su nefasta realidad, brillo misterioso de gracia en el alma buscadora de altura y deleites espirituales, taponado y confuso por la viscosidad aturridora y relajante del mundo.

Uno quiere soledad, recogimiento y fuga de lo mundano, servir y luchar dramáticamente, incongruentemente por la voluntad de huida de todo lo turbio pecaminoso. Y en esa fiera porfía se batalla en el interior del espíritu.

“LA CULPABILIDAD, la Guerra, la muerte. ¿Temas negativos del tremendismo o aspectos reales de la realidad de la vida humana?”

No nacemos culpables sino culpados previamente a toda acción de la voluntad humana. Esta es la culpa que, según el catolicismo, se borra con el bautismo. Pero hay otra culpa, la culpa del existir, la consciencia prematura de la disconformidad con lo establecido, la rebeldía contra el propio nacimiento y el destino impuesto, por medio de tabúes, dogmas, doctrinas, ritos, costumbres. En este sentido es difícil admitir que somos culpables. Pero lo somos.

Porque la culpa no son los vicios o placeres prohibidos, salvo que sean contra natura o contra la humanidad. La culpa nos acecha desde pequeños en forma de pequeñas transgresiones, que a unos afectan más que a otros. Depende de la sensibilidad. El sentimiento de culpa, si no es aceptado en el origen propio y problemática de la vida, busca lógicamente la libertad que puede ser encontrada por vía del arte, o incluso de la locura, una enajenación o supresión de ataduras, de sumisiones, obediencias, disciplinas, confesiones, penitencias, y todo lo que se opone al libre albedrío del hombre en porfía cotidiana. En estos casos es querer ser ajeno o contestatario a toda moral de sacrificio, abnegación, humildad, pacificación con Dios por medio de la Gracia y los sacramentos, es decir, la oposición a recibir un perdón administrado.

La culpa busca su propia redención en el interior del hombre, sin intervención sacerdotal, sin consejos, amenazas, absoluciones, excomuniones...

El hombre, en este caso, es el ministro -sagrado- religioso o laico, de la propia personalidad espiritual y el hombre caído puede ser su propio salvador, teniendo fe y siguiendo los mandamientos de la voluntad divina, pero sin accesorios mediáticos, sin represiones fanáticas, coercitivas. El hombre lleva en sí mismo la posibilidad de redención y de perdón.

La sensación física y moral de la culpa está en la raíz de la vida, de conquista y acusatoria, es un lastre del nacer y del vivir, un peso heredado que la mente compulsa a diario y que se confirma con penas, calamidades, injusticias, mentiras. Todo lo que nos rodea es culpa o lamentación de un legado desde la naturaleza al alma, de rebeldía contra el propio nacimiento, involucrado en una autoacusación por herencia de una rebeldía frustrada. El hombre no tolera su dependencia a un pecado del propio ser y sus aspiraciones al castigo y al sacrificio resignado, una humillación que reclama inocencia y una necesidad de expiación que busca la paz y aceptación de los planes de Dios creador y Redentor. Pero, en cambio, todo a su alrededor es mandato, confusión, amenaza. Estos no son los planes de Dios misericordioso. Entonces nace la culpa por la rebeldía contra el medio y el entorno.

La condición del ser humano es desde la cuna y hasta la sepultura, una esclavitud impuesta por el misterio religioso y el miedo inevitable ante la inminencia programada y siempre presente de la muerte, castigadora según la liturgia y las tutelas morales. Pero la muerte debe ser considerada de otro modo, como el final lógico y esperado de la vida y el comienzo de otra vida, una vida realmente liberada.

El hombre trata de salvar este gran temor de la muerte a base de ignorancia y de desoír su conciencia ante el destino incierto. El hombre busca y necesita la paz con su Dios “escondido” y su delatadora conciencia y esto origina forzosamente un dualismo interior que busca salvación y que huye ante el acoso de los deseos y las tentaciones del propio ser. Este latido acusador del propio ser a esa denuncia desasosegador y recelosa de la impotencia ante el propio destino. ¿Es la culpa real?, ¿es originaria? Parece que es inicial, parece incluso que sea terminal. La culpa podría hasta ser pacificadora y santificadora, pero sería solamente a base de renuncia y sacrificio, pero esto ya entraría en el terreno de la difícil y heroica santidad, empresa espiritual nada fácil para los humanos y solo asequible en casos excepcionales.

Lo natural en la conciencia de la culpa es el desarraigo, la insatisfacción, la protesta, aunque para un cristiano no ha de estar en pugna absoluta con el mandamiento principal de la existencia.⁹²

La culpa somos todos y todo nos conduce a la culpa. ¿Cómo huir de la culpa en la vida cotidiana? De pequeños existían los cuartos oscuros, los trasteros, escondites para las picardías de los niños, aunque yo nunca me atreví a entrar en esos lugares acompañado; luego venían los juegos en la plaza, la pelota de pared, la rotura de ventanales, o el palo clavado en la tierra y al final las obscenidades, las cochinadas, la necesidad de confesión, de penitencia, y así hasta el surgir de la virilidad, más tentaciones, más peligros, las hipocresías, las mentiras, que todo en la vida y todas las cosas del mundo vienen envueltas y confundidas entre el ansia de belleza liada y sometida a engañosas palpitaciones, y el acorralado corazón siente peligro, la atracción por un lado y su nefasta realidad, brillo misterioso de la gracia en el alma buscadora de las alturas y de deleites espirituales, taponado todo y confundido por la viscosidad aturdidora del mundo.

La culpa no es para laicos ni para religiosos. La culpa moral inminente en la existencia del hombre es una experiencia de lo fatal, la culpa somos todos los nacidos, nacidos para la antiliberación de la propia culpa y la de otros martirizados en la propia rebeldía, vacua anuladora. La experiencia de la culpa solo en redimirse por el perdón en lo alto y el paciente martirio (¿no hay contradicción...?)

El egoísmo, la soledad del destierro, la aversión a la compañía humana en sus consuelos y perversidades afianzan y señalan con caracteres de condenación la infamia de la culpa.

Y la culpa no solo fue sino que es y existe dentro y fuera de nosotros...

EL SEXO⁹³

El secretismo del sexo, su adivinación incluso en la figura del cuerpo humano, el silencio familiar, la persecución aparente y real de nuestros curas, médicos incluso, la eliminación de su presencia en imágenes o comentarios, esa fuga colectiva en inevitable con-presencia en piscinas, playas, duchas, crean en la sensibilidad del muchacho un signo de negatividad, mentira, disimulo, hipocresía, que perturba la conciencia y altera la sensibilidad,

⁹² Hasta aquí este artículo es el transcrito por Castillo-Puche a máquina, que difiere en algo del mismo escrito a mano. A partir de aquí incluyo un párrafo incorporado en su artículo mecanografiado correspondiente a “La culpabilidad” y tres párrafos más breves escritos por él a mano y, por lo tanto, no sujetos a su revisión.

⁹³ Los tres siguientes artículos referidos al “Sexo”, “Sexualidad” e “Intimidad” los he transcrito fielmente a los que encontré escritos a mano por Castillo-Puche.

buscando con esta conducta generalizada una capacidad de fingimiento, reserva, falsedad de conducta.

La condena sistemática de toda iniciativa, curiosidad, relación sexual callada o escapada a los secretos de la personalidad es causa de perturbaciones psicológicas graves, ya que nadie ayuda en estas revelaciones o complicidades.

Todo se oculta, se prohíbe, se persigue, se trata de ignorar y en la práctica así es como surgen y se mantiene las compañías o amistades peligrosas.

SEXUALIDAD

Es perniciosa y destructora la razón opresora y prohibitiva de todo estudio, aceptación, valoración, juego natural de la propia psicología, anhelos de superación del órgano como órgano. Hay un afán de dominar los instintos y existe una ley interior de equilibrio y compensación de la influencia del sexo propio y cercano, sea de hombre o de mujer.

La represión categórica y aniquiladora del sexo y sus querencias o sueños es desquiciadora y el control tiene que ser reflexivamente personal, ayudado por asistencias lógicas, médicas, ascéticas o espirituales y procurando que la razónsobre los ciegos e incontrolados deseos o arrebatos.

El sexo es nuestro castigo, y su posible remedio espiritual siempre que de la curiosidad, de la experiencia, de las asociaciones y de los compromisos de la propia naturaleza se alce el sujeto.

INTIMIDAD

Es aceptarse imperfecto, crearse la propia corrección hacia una percepción ascendente, crear en sí y para sí una identificación del propio deseo sin la propia realidad ambiental, social y moral.

Identidad y conocerse o reconocer limitaciones o virtudes en el propio ser, creándose en la vida un modelo independiente....consecuente con su historia personal, su memoria, su ansia de plenitud hasta asumir incluso el vacío de la propia eternidad.

¿EN QUÉ SENTIDO EXISTE LA LIBERACIÓN? ¿DE QUÉ SE LIBERA EL NARRADOR?⁹⁴

La liberación se logra por la sinceridad, reconociendo y aceptando todo lo que ha sido falsedad, hipocresía, terror, buscando la verdad y la libertad interior, la libertad personal frente a las imposiciones falsas y opresivas. (Fundamento del Psicoanálisis.)

⁹⁴ Este artículo es el transcrito por Castillo-Puche a máquina, que difiere del mismo escrito a mano:

La liberación que se puede conseguir en la propia obra artística, exige una técnica humilde de renuncia y extirpación, es decir, el autor tiene que ir derribando la propia moral conservadora de su propia personalidad llegando al fondo de la denuncia de sus propios falsos ídolos, pantallas, refugios, cortinas que implanta en su propia obra. La liberación es renuncia por lo verdadero, lo justo, lo auténtico, en conceptos, ideas, sentimientos. Es preciso derribar los propios..., las propias mallas o marañas de presentación de actitudes y formas de ejemplaridad cuando en realidad se ha tratado de tapujos, huidas, simulaciones y el autor tiene que declararse en desnudez, simplicidad, objetividad en su real desnudez y además sin dejar de ejercer protesta, denuncia, rebeldía. La solidaridad del hombre consigo mismo exige muchos grados de sinceridad, ansia de perfección libre, una voluntad de estilo cristianamente sincera en todas sus ambiciones y supresiones.

El narrador se libera de una infancia opresiva, de los miedos y terrores religiosos que atenazaron su educación y lo hace también recordando el pasado con toda sinceridad y asumiéndolo.

La liberación que se puede conseguir en la obra de arte exige una técnica de renuncia y extirpación, es decir, el autor tiene que ir derribando la propia moral conservadora de su personalidad llegando al fondo de la denuncia de sus propios falsos ídolos, pantallas, refugios cortinas, que implantó para protegerse. La liberación así es renuncia, es búsqueda de la verdad, la justicia, las ideas y los sentimientos por duros que sean. En la liberación es preciso derribar los propios trucos, las mallas o marañas de actitudes y formas de ejemplaridad cuando en realidad se trataba de tapujos, huidas, simulaciones, y entonces el autor tiene que declararse en desnudez y simplicidad totales, sin dejar de ejercer la protesta y la rebeldía.

La solidaridad del hombre consigo mismo exige muchos grados de sinceridad, ansia de perfección y voluntad de estilo.

IDENTIDAD Y EXCLUSIÓN. ¿Cómo se encuentra la identidad y en qué se basa?⁹⁵

La identidad consiste en el conocimiento de uno mismo. ¿Quién soy?, ¿dónde estoy?, ¿para qué?... La identidad se puede perder por los sentimientos de culpa, de abandono, pérdida de la memoria, frustraciones, contradicción entre el sentimiento propio y las imposiciones o las opresiones incomprensibles.

La identidad se recupera con la memoria, haciendo un esfuerzo por coordinar los recuerdos pasados con el presente. La identidad se basa en asumir la propia personalidad a través de los recuerdos. (Ver el artículo de Gemma Roberts. "Memoria e identidad en *Conocerás el poso de la nada*".)

La identidad es aceptarse uno a sí mismo, imperfecto, creando a la vez la posibilidad de la propia corrección, en una aspiración ascendente de perfección. Crear para uno mismo la identificación de la propia personalidad con la realidad ambiental, social y moral, sin dejar de ser uno mismo.

La identidad es conocerse y reconocer sus limitaciones o sus virtudes, creándose en la vida un modelo independiente, racionalmente consecuente con su historia personal, su memoria, su ansia de plenitud.

5.1.2.- Confesiones religiosas.

Dos hojas escritas a mano y entre paréntesis (aprovechar para el final), se trata de unas confesiones.⁹⁶

El autor de esta tesis ha querido descubrirme antes de nacer ya y desde luego con presencia anticipada en la eternidad.

Uno ha vivido dentro del Cristianismo pero con una fe no redonda sino más bien angular y respondona. Mi instinto espiritual (¿) de lo divino o de Dios en ausencia me ha llevado a muchos sueños de reformas, críticas doctrinales, suspenso ante los dogmas, escéptico, perdonarse y víctima del pecado anulador, del pecado redentor, del pecado misericordioso.

⁹⁵ Este artículo corresponde al transcrito por Castillo-Puche a máquina.

⁹⁶ Estas dos reflexiones o confesiones las he encontrado escritas a mano y son las que he transcrito.

He creído y agradecido en muy prodigiosas ocasiones la gratitud y el premio de la gracia aunque no la haya merecido, mi amor a la belleza, al orden, a la perfección me ha robustecido en muchas ocasiones frente a la tentación del mal y los males pero posiblemente mi arrepentimiento aun sincero no era todo lo humilde que se precisaba. O sea que fui poco consecuente a los dones recibidos y que, gracias a Dios, nunca me faltó el sentido cristiano de la caridad.

No he sido muy disciplinado y creo que la vanidad, los sueños de éxito y gloria mundana me han robado la parte más valiosa de mi espíritu interior. La egolatría, el orgullo o la soberbia. Y quizás las dos cosas juntas han enfriado y desvanecido mi capacidad de una vida sobrenatural honda y eficaz. O sea, cierto tono de superficialidad...

HABLANDO DE CUBA Y FIDEL CASTRO llega a relacionar la Teología de la Liberación:

(...) Nunca he leído en los teólogos de la Liberación que la tierra será un paraíso después de la lucha final. Los teólogos de la liberación reclaman un evangelio auténtico, con realidades tanto con palabras como con otras de realidad humana para que el mundo se haga más cristiano, es decir, más justo, más coherente, más solidario, más humano, más pacífico según predicara el Cristo liberador. Los teólogos de la liberación siempre predicán una civilización de la pobreza y el trabajo frente al imperio monopolizador del capital...

5.1.3.- Mi niñez.

Me sirven de referencia dos artículos de Castillo-Puche fechados entre 1970 y 1996 para conocer la parte más determinante de cualquier ser humano: la infancia, la etapa en la que quedan dibujadas las marcas del quehacer humano y también de Castillo-Puche. Él fue hombre y fue niño, como recoge en una conferencia que aportó en el apartado “Escritor independiente” de esta personal biografía: “José Luis Castillo-Puche ante el niño”:

En primer lugar, todo novelista ha sido niño, y esto, que puede parecer una perogrullada, no lo es ni mucho menos; porque la infancia de un novelista, rara vez es una infancia normal, una infancia como todas, una infancia más. La mayoría de las veces la infancia del novelista condiciona la actividad creadora de toda su vida, porque es entonces cuando surge ese conflicto entre el yo y la realidad que ha de ser el caldo de cultivo necesario para que ese ser todavía indeciso, todo receptividad, todo asombro y todo curiosidad, que es un niño, se convierta con el tiempo en un creador de fábulas literarias, en un escritor.

+LA CASA DONDE UNO HA NACIDO.

Es triste, y muchos lo habrán experimentado igual que yo, pasar de largo o ver desde lejos la casa donde uno nació y donde vivió hasta llegar casi a esa edad que llaman adulta. Pasar por la puerta y no llevar la llave en el bolsillo (...).

Ya la casa no es la misma ni mucho menos, pero yo prefiero seguir recordándola como era entonces, como fue y será siempre para mí, incluso antes de nacer yo (...).

... prefiero que la casa donde nací siga como era, como estaba, en la recámara misteriosa de los recuerdos, donde a través de la linterna mágica de la memoria revivo todas las intocables realidades imperecederas: el tinajero, la hornacina de San Cayetano, los huecos de los aleros donde los pájaros hacían cada año sus nidos. ¿Dónde se fueron estos pájaros de la infancia, y las palomas de la terraza, y las ramas de la higuera con sus hileras de hormigas y su

pajarería, y aquella alfombra amarillenta que mi madre ponía detrás de la puerta para que allí dejáramos el polvo o el barro de la Hécuba polvorienta?

El galgo de la vida que no nos permite volver atrás, como pasa en las películas de ciencia ficción, nos obliga a tener momentos de nostalgia irreparables. Dichosos aquellos que logran vivir toda la vida, y acaso hasta morir, en la misma casa en que nacieron. Porque según antiguas y elementales creencias, allí siempre queda el espíritu de sus moradores.

+UNA VISIÓN INFANTIL

Aquellos años en que éramos pequeños, en Yecla vivíamos inmersos en la ardorosa devoción a la Virgen, en su casi cotidiana presencia como algo familiar, diario, que formaba parte del vivir y del soñar. Recuerdo una fría y oscura madrugada de diciembre del año 1932, cuando a las del alba salíamos con mi madre después de haber estado en varias casas con la fervorosa Salve, el vinillo, las cacarujas y los libricos, cuando los “auroros” manejaba la campanilla gorda y la más pequeña con entusiasmo y brío, y todo el alboroto dóntico y vecinal se disparaba incluso con cohetes mientras ladraban como locos los perros. Los “auroros”, con sus capotes oscuros, bufandas grasas y gorras negras parecían más bien buzos de la noche que fueran abriendo las tinieblas con sus cánticos y sus rezos, desde la calle Ramón a la de San Antonio, subiendo hasta la placeta de San Cayetano y llevando el inmenso cuadro de la Virgen de la Aurora que mostraba las firmas de todos los vecinos que la habían tenido en sus casas. De vez en cuando una fuerte racha de viento heculano torcía el cuadro con peligro de llevárselo en volandas al cerrico de la Tranca o a los alrededores de Caudete.

En uno de esos momentos, mientras el cuadro bailaba en su estandarte movido por el viento, fue cuando yo tuve una extraña visión en medio de una especie de relámpago que me cegó y creí ver a la Virgen pero no a la de la Aurora sino a la Virgen del Castillo porque llevaba unas sandalias azules con hilos de oro que brillaban en sus pies cuando pasó corriendo de una esquina a la otra y entonces fue como si me entrara un sueño repentino y me caí tendido en el suelo, soltando la mano de mi madre, que empezó a gritar:

-Julito, ¿qué te pasa? ¿No ves que te van a pisar?

Alguien del público también oí que decía:

-Le dio un ataque al niño de la Concha.

Y mi tío Celedonio, que era un místico machacón y el santo de la familia se vino corriendo y le decía a mi madre:

-No lo despiertes de golpe.

Efectivamente, no era la primera vez que a mí me daba un sueño repentino y me comportaba como un sonámbulo, incluso en el colegio, que me dormía y enseguida cogía mis libros y me iba a mi casa dormido hasta que alguien me despertaba, pero decía mi tío y el médico que no debían despertarme bruscamente sino despacio y con mucho cuidado.

Cuando me desperté mis ojos solo veían como focos de luz dispersos, como cuando te frotas los ojos y ves estrellas fulgurantes, amarillentas y fugaces. También oía la loca música de las campanillas de los auroros y en medio de sus sonidos como trompetas de soldados que me obligaban a taparme los oídos. Mi madre ya me llevaba otra vez cogido de la mano y le dije:

-¿Has visto tú a la Virgen?

-¿Qué has visto tú?- me preguntó.

-Yo he visto a la Virgen que iba corriendo hacia el cementerio.

-No digas tonterías- me contestó mi madre mientras tiraba de mi mano.

Al llegar a casa todavía medio dormido y mi madre llorosa, me subió directamente a la cama, cuando todavía se escuchaban lejanos los cánticos y algunos cohetes. Mi hermana, que era un poco mayor que yo, subió a verme y se sentó en mi cama mientras acariciaba mi frente. Su mano estaba fresca y suave y yo puse mi mano sobre su pecho blando y terso, vibrante y cálido, como leche de piedra.

-Duérmete, Julito –me decía– que no ha sido nada.

Y me daba cachetes suavitos en las mejillas; eran como rodajas de melocotón, dulces y aterciopeladas, y así me fui durmiendo, después de haber tomado a sorbos ruidosos una taza de tila y una aspirina que me había subido mi madre.

Al día siguiente, ya se sabía, allí estaba el médico, con su bastón de plata. Se hizo un gran silencio mientras don Tomás me tomaba el pulso y miraba atento su reloj de oro. Dijo que yo tenía fiebre y se fue hablando aparte con mi madre cosas que yo no entendía, pero pude escuchar muy bien a tío Celedonio, que decía:

-Es que el pobre zagal se acuerda mucho de su padre.

Mi padre había muerto en aquel diciembre helado, aún no había pasado una semana.

(Este episodio intrascendente me sirvió para novelarlo en *El libro de las visiones y apariciones*, aunque naturalmente allí lo amplié con muchos detalles imaginados y dotándolo de una estructura narrativa totalizadora). Madrid, 1996

¿Por qué es tan importante la niñez o la infancia en la vida del hombre y del escritor? ¿Por qué siempre está latiendo? ¿Por qué el adulto se siente llamado hacia este espacio “mítico”? Castillo-Puche ha sentido estos interrogantes y los ha canalizado en su escritura, fundamentalmente en la que dio a conocer durante la década de los 70 con su *TL*. En el siguiente escrito, nuestro autor yeclano considera explorado este espacio, empresa necesaria pero dolorosa que le ha conducido al autoconocimiento:

Aquí concluye la trilogía, estas tres novelas heculanas –que son algo más que las tres cruces clavadas de la copla– pero que son cruces tan sólo de mi liberación personal, y quien sabe de la liberación de otros también, y ya con esto se puede decir que yo echo de este modo las siete llaves y los siete cerrojos sobre una infancia que yo pienso que se prolongó demasiado. Con todo, ¿quién no calcula para sí mismo que la infancia vale toda una vida? Infancia, precioso y endolorido tiempo machacado como las uvas en el lagar y que han producido en mí este vino rancio y adusto de mi existencia, que hoy quiero dar por liquidada antes de hacer mutis por el foro, que es siempre el final de los finales de toda novela.

Ahora bien, puede decirse que todo lo escrito queda petrificado como la escritura de una tumba, es decir vida con la boca definitivamente cerrada, aunque en realidad siga abierta para el tráfico de los gusanos y la querella de los malignos comentarios.

En fin, que hemos cumplido con el yo mismo y en cierto modo con el de los otros, lo cual quiere decir que aquí paz y después gloria o vilipendio, que seguramente de todo habrá.

Pero, ¿qué me dicen de la paz del descanso guerrero del escritor cuando deja tumbada la pluma como una espada inerme y exhausta? Hasta que se anuncie la próxima batalla o nada.
JLCP

5.1.4.- Reconocimientos (hijo predilecto, 3.º RAE, premios).

a) Premios (Nacional de Literatura (1982) por *Cpn*)

Precisamente es un niño, Pepico, el protagonista de la *TL*. Por la última de sus novelas se le concedió a Castillo-Puche el Premio Nacional de Literatura en 1982. El siguiente artículo comenta dicho premio:

ABC, domingo 21/11/82 CULTURA Y SOCIEDAD

CASTILLO-PUCHE, UN GRAN TRIUNFO “MALGRÉ LUI” (Florentino Martínez Ruiz)

(...) Polémica por la concesión de este premio...

“malgré lui”, el triunfo del novelista es rotundo. Porque Castillo-Puche exorciza los viejos demonios familiares sin la crepitación acaso excesiva en algún punto del expresionismo de otras obras suyas como *Jeremías el anarquista* o *Como ovejas al matadero*. En la “Trilogía de la Liberación” encuentra la distancia adecuada, respecto de sus obsesiones —que son las legitimadas por la intrahistoria española— y el hilo poético imprescindible para transparentarnos una cadencia expresiva impar. José Luis Castillo-Puche ha ordenado definitivamente el tumulto de sus pasiones y emociones, ha clarificado la presión psicológica y social de un tiempo histórico, con una increíble iocencia. Arma secreta, sin duda, debelador escarpelo.

A través de la memoria de un hombre de la Hécula terrible, reconstruye una saga, familia y colectiva, introduciéndose alma adentro, del niño Pepico —a recordar los héroes infantiles de Sender, Delibes, Ana María Matute, etc.—, como un “chivo expiatorio” para desahuciar una sociedad de tabúes, represiones y estigmas. El intimismo de la Trilogía se vive desde dentro del éxodo trágico provocado por la inestable situación anterior de la preguerra y, durante la guerra civil y su conflicto bélico, telón de fondo de una dinámica concéntrica de presión centrípeta. En el *Libro de las visiones y apariciones* se aísla y se precisa con minuciosidad el cerco, sobre unos seres indefensos —la madre, el niño—, ejercidos por los tíos Cirilo y Cayetano, en una brutal instrumentalización religiosa; en el *Amargo sabor de la retama*, la manipulación familiar se desplaza a la presión del propio medio social, por la falta de agua en la árida tierra de Hécula; en *Conocerás el poso de la nada*, el acoso prosigue en la educación sentimental que aprisiona la libertad humana y la constriñe en un dinámico tejer y destejer espiritual y formativo.

Ha visto “definitivamente” puerta, José Luis Castillo-Puche en un tema recurrente en él. Pero, sobre todo, consiguió una gran transmutación estética, el magistral “suspense” de unos seres, víctima la madre, testigo el niño, en busca de la libertad; en la segunda se agranda la personalidad de Pepico, menos pasivo que en *El libro de las visiones y apariciones*, así como la de la madre que escapan al “marcaje” familiar y social, a contracorriente; en la tercera, la muerte de la madre será la espoleta final que desencadena la inseguridad psicológica del protagonista, ya envuelto en la tragedia. No solo conocerá el poso de la nada, sino también, del desengaño.

En suma, Castillo-Puche establece un patético friso político-social en un curso narrativo de la más pura fluencia, a través del contenido de una conciencia —que en ocasiones es también, el contenido del corazón— del recuerdo y de la memoria que va “in crescendo” hacia la purificación humana y la decantación literaria, ambas absolutamente destacables. Si el mejor homenaje a un autor es leerle, estamos ante la improporrible ocasión de sumergirnos en una obra que cuenta con la sencillez y la lucidez de una parábola la “memoria amarga” de un pueblo, de

un ser humano. Es la única forma de corresponder al esfuerzo del autor y de desconcertar a sus críticos.

--Por *Hp* en 1957 recibió el Premio Laurel del Libro de Novela Católica y en 1958 el Premio Nacional de Literatura "Miguel de Cervantes":

LA ESTAFETA LITERARIA, 31-5-1958 (El libro de hoy, p.7), "Hicieron partes", por Manuel Ortiz:

Gira la temática de esta narración de José Luis Castillo Puche en torno a una herencia: la herencia del casi mítico Don Roque. Durante toda la primera parte se mantiene una unidad total en la acción, que se escinde en la segunda, desembocando en tantas narraciones como herederos. Con este planteamiento previo nos encontramos con los personajes, que en este caso no son ni más ni menos que los herederos de la fortuna de Don Roque: Casimiro, Periquín el Borreguero, Frasquito, Don Luciano el Arcipreste, Teresa "la clara" y las Hermanitas del Asilo.

La construcción de la novela --de corte clásico-- es perfecta; partiendo de un hecho inicial, nos va presentando *a todos los personajes de la obra*. Y a través del diálogo, o de la descripción, el lector queda impuesto de los caracteres humanos de los seres que Luis Castillo va a hacer vivir. Y al mismo tiempo queda interesado en ellos, en sus pequeños o grandes problemas, en sus absorbentes preocupaciones. Es esta una gran virtud de la obra: amenidad narrativa. Desde el primer capítulo la lectura interesa; es fácil y apasionante.

Este inicial planteamiento unitario, esta presentación de la trama, era, sin duda, lo más difícil de la obra y está perfectamente logrado. Se nos han presentado los personajes, se nos ha permitido verlos vivir y reaccionar a través de la herencia de Don Roque. Por esto la unidad de fondo no puede ser más absoluta; casi monocorde.

Las Hermanitas del Asilo, Don Luciano y Periquín el Borreguero, Frasquito y Casimiro van sucesivamente protagonizando cada uno de los capítulos de la segunda parte. Cada uno de ellos reacciona de una manera distinta, exacta y humana ante un mismo problema: la utilización del legado de Don Roque.

Esta fabulosa herencia ha provocado, pues, reacciones contrapuestas, pero llenas de un gran sentido humano. Y, sobre todo, estas reacciones se han seguido de una forma eminentemente novelesca. En el fondo la tesis es de una claridad meridiana; viene desprendiéndose de todo el contenido de la novela y viene expresamente consignada en ella cuando Don Víctor, el viejo notario, nos dice: "Uno ve claramente que el dinero perturba y roba la paz de las familias que antes estaban unidas y vivían, si no en la abundancia, por lo menos con cierta felicidad". El lector ve qué influencia decisiva puede tener en la vida de unos hombres sencillos, corrientes, el dinero. La novela tiene, además, un hondo sentido católico, una evidente preocupación religiosa. En este aspecto, la evolución de Don Luciano, lenta y penosa, pero llena de autenticidad, es totalmente convincente. Y uno ve todo esto sin cansarse nunca, a través de la prosa amena y limpia de Luis Castillo. Todo ello es lo que nos hace afirmar que nos encontramos ante una buena novela; ante una novela importante. Porque José Luis Castillo-Puche tiene cosas que decir, y las dice interesando al lector. Y esta es la forma de novelar.

Tal vez se haya exagerado un poco la importancia del dinero, pues el lector puede quedar con la sospecha de que la herencia fue casi causa fundamental en la guerra civil española.

En su aspecto formal, está escrita en un estilo sencillo, asequible a todos, empleando la palabra justa para lograr sensación de verismo. Es un alivio para el lector, ahora que están de moda las formas complicadas y anárquicas de escribir, embeberse en esta prosa de Castillo Puche. Porque lo importante no es solo esta sencillez sin rebuscamiento, sino la corrección. Tal vez no haga gala de un vocabulario demasiado extenso ni brillante, pero las ideas quedan claras,

la palabra es fluida y la gramática respetada. Ahora que estábamos acostumbrándonos a despreciar la gramática en aras de un mayor efecticismo realista, vemos que no existe en modo alguno incompatibilidad entre ambas cosas. Se le da, de manera natural y no exenta de elegancia, el justo valor a la forma; ni preciosismo idiomático, que a nada conduce si nada se dice, ni anarquía de reglas y principios que deben ser, por sistema, respetados.

Digamos, finalmente, que esta novela mereció el Premio Laurel del Libro 1957, en competición con más de un centenar de originales.

b) Hijo predilecto y homenaje

En 1991 es nombrado por unanimidad “Hijo predilecto” por la Corporación Municipal de su pueblo y en 1995 participa en un acto de clausura después de varios homenajes a lo largo de ese año. En las dos ocasiones estuvo acompañado de figuras literarias de suma importancia y en los dos momentos pronunció sendos discursos que recojo a continuación:

En 1991:

HIJO PREDILECTO, YECLA 1991: texto de José Luis Castillo-Puche:

Querida alcaldesa, Excelentísimo Ayuntamiento de Yecla en pleno, queridos amigos, pueblo de Yecla:

Antes de pasar, querido Pablo Corbalán, al protocolo que me impone este acto solemne y emocionante, acto de una ejemplaridad honrosa tanto para mí como para este pueblo entrañable de Yecla, quisiera agradecerle a ti la magnífica pieza literaria que acabas de dedicarme y felicitarte por ella en lo que representa como clave de mi obra, ya que tú me conoces mejor que el que más entre los que, dentro y fuera de España, han dedicado alguna estudiosa atención a mi novelística.

Y lo primero será agradecerle también que hayas querido acudir y participar en este acto. Hay apellidos en Yecla, y el tuyo es uno de ellos, que se ganaron a través del tiempo una primacía intelectual que para mí es tanto o más que la aristocracia de la sangre; fueron y son figuras egregias de nuestra historia, como el caso de tu padre, por su valor humano, crítico y creador, por sus espíritus cultivados y renovadores, que lucharon por transformar nuestro ambiente cultural y que han marcado un camino, el que tú has seguido, el camino de educar al pueblo para la libertad y la concordia cívica. No estamos tan sobrados de talentos críticos y estudiosos como para no agradecer al Ayuntamiento de Yecla, y a su alcaldesa en particular, tu designación para comentar mi obra en esta tan destacada ocasión, porque ello indica el plano de responsabilidad y de exigencia pública en que nos movemos. Habré de leer despacio tu texto y seguro que de él aprenderé mucho, pues tú has sido en Madrid guía autorizado y consciente de todos los movimientos literarios y de nuestros autores, desde los clásicos, como Azorín, hasta las más avanzadas vanguardias, y las estéticas más notables dentro de eso que estamos llamando posmodernidad.

Gracias, pues de nuevo, por tu aceptación y por tus juicios, que yo valoro y estimo en muy alto grado.

Lo que yo, en realidad, he querido y quise hacer con mis novelas ha sido descifrar Yecla, reducirla a símbolo, contarla, proclamarla y también cantarla. Pero no cantarla en clave local y convencional, sino como un emblema de carácter nacional, aún podríamos decir que universal, representación modélica de un mundo en crisis, superado y caduco. Yo he querido llevar a Yecla —y diría que lo he conseguido— con una problemática parabólica, a todos los confines de España y aún más allá.

Yecla ha sido para mí, sobre todo, una conciencia rota, un cisma interior, una herida desgarrada. Y mi trabajo literario consistió principalmente en profundizar y desvelar la imagen encubierta de Yecla, y en ella la de tantos otros pueblos oscurecidos por la ignorancia y el atraso; una imagen que a veces aparece cubierta y tapada con lienzos morados, como esas imágenes que se tapan durante la Semana Santa. Hemos de acercarnos con devoción y con amor, en una desnuda tarea de investigación, al rostro verdadero de Yecla o de cualquier otro pueblo con ánimo de despertarlo de su letargo, de sacudirlo en su inercia, de denunciar sus fallos y sus fracasos. Y cuando veo esta Yecla de hoy, progresiva, próspera, alegre, industrializada y ávida de cultura y de dinamismo creador, siento la satisfacción de haber sido en cierto modo y en cierta medida un elemento espoleador, estimulante y saludable para el despertar de la conciencia yeclana y un acicate para la renovación de su espíritu y de sus conductas.

Mi novela, o mis novelas yeclanas, siempre han estado más cerca de la contradicción purgativa, que del escándalo, y mi protesta literaria siempre quiso ser constructiva, reformadora, revolucionaria. Me interesó principalmente la búsqueda de la realidad real (como diría Ortega), y como esa realidad era una herida sangrante no puse sin embargo ácidos irritantes ni vinagres escocedores sino que siempre traté de que mis palabras tuvieran algo de bálsamo curativo, de estímulo y de esperanza, porque nadie dudará hoy —y este acto es un testimonio notorio de ello— de que todo lo que escribí de Yecla lo hice con amor y por amor.

Hay ternura y hay piedad en mis novelas yeclanas [*Castillo-Puche está identificando Yecla con Hércula*]. Y nadie creerá ni puede creer que es fácil trascender con amor una realidad atroz. Mis novelas hablan por sí mismas y expresan esto mucho mejor de lo que yo pudiera hacerlo. Porque además en mis novelas yeclanas no sólo hay palabras sobre la realidad de Yecla, sino que hay también los sueños de un yeclano que ha sabido trascender geografía y realidad, e incluso la proximidad de anécdotas más o menos dolientes para transfigurar geografía y paisaje, almas y situaciones a un planetario artístico de orden superior. Por mi obra, Yecla es ya universal, y aquí han estado profesores americanos y británicos, como muchos de vosotros sabéis, para conocer y estudiar este pueblo, la Hércula de mis novelas.

Pero Yecla me paga con creces y yo estoy rendido de gratitud. Yecla me acaba de dar un abrazo grande y largo como sus calles rectas y su horizonte de campos y viñedos. Yecla, que es y siempre ha sido mano tendida para la salutación y palma abierta como las eras de sus huertos y el techo de sus fábricas, me acaba de devolver ese abrazo que yo siempre he llevado para ella en mi corazón. Y en este acto que soy incapaz de agradecer suficientemente, Yecla me recibe tal cual soy: inconformista, anárquico, soñador.

Yecla me acaba de apretar en su corazón, que es ese castillo en lo alto del cerro; y yo me paseo por su tablero urbano con alegría, orgullo y emoción; siempre y hoy más que nunca, yo he vivido con pasión ese lenguaje sencillo de sus gentes, que es como pan partido en rebanadas y el vino litúrgico derramado sobre el mantel. Y yo, como os digo, me paseo hoy con nostalgia de infancia, por la arquitectura urbana que es un teorema social evidente para el amor; entramado fabuloso para un auto sacramental en el que Dios sigue siendo el familiar desconocido, y en el que las mujeres yeclanas son como un salto de agua para el ensueño y el amor.

Soy, como sabéis, un hijo de Yecla, ni bastardo ni pródigo, porque siempre he estado, aun en la ausencia y la distancia, unido a este pueblo y su destino. Soy, creo también, un hijo bien nacido y por supuesto agradecido, al que este acto de hoy le colma de emoción y de gratitud. Y quiero agradecerlo muy especialmente a nuestra alcaldesa, doña Cristina, y en ella a todo el ilustre Concejo, e incluso a los que antes que ella y que ellos pudieron tener la idea y el deseo de este hermoso encuentro. Yo nunca estuve distante ni apartado de Yecla, porque he vivido siempre, todos los días y sus respectivas noches, el latido yeclano, con sus problemas y sus progresos, ese latido yeclano, tan cercano, tan nuestro, tan de dentro, que no digo como el romance: Yo no digo mi canción/sino al que conmigo va... Porque yo dije y sigo diciendo mi

canción a cuantos quieren oírme, a cuantos quieren leerme, no solo en el pasado y en el presente sino también en el futuro. Y la canción que yo canto es la canción de Yecla, la compañera de mis ansias y de mis afanes, una canción que el pueblo ha cantado siempre por lo bajo, en sus momentos de ira o de júbilo, en sus momentos revolucionarios y en sus días de paz y felicidad como son los presentes. Mi canción es también la de aquellos que se fueron, la de los que retornan y la de aquellos que no pueden estar presentes aun deseándolo con toda el alma. Para ellos también va mi canción, porque mi canción es fuego sagrado y es ceniza, son los hijos de la carne y los fantasmas del espíritu, y nunca olvidaré yo esta canción porque llevo, con mi naturaleza y con mi muerte al hombre, memoria imborrable de lo que parte de mi historia y de mi pueblo, cosas que hay que enterrar para que la canción sea más clara y más sincera, cosas que hay que enterrar porque están muertas, aunque no deban olvidarse, porque acaso sean lección de vida y de futuro.

Tengo que añadir que aunque yo haya peregrinado a mi modo por países muy lejanos, extraños y hasta contrapuestos, desde Rusia a los EE. UU. y Canadá, desde la Patagonia al Congo y a Angola, desde la revuelta Cuba al encendido espejo del desierto del Sahara, con sus nómadas azules, desde la Roma eterna al Polo Norte, Yecla, esta Yecla pequeña del reloj de la Plaza y de las campanitas de las monjas, esta Yecla de mi San Cayetano, con los vecinos entrañables Alfredo y Rafael, esta Yecla ha ido siempre conmigo, como han ido mis familiares del Ontur, los Puches de tantos confines, la estación del trenecillo “Chicharra”, y las laderas del Castillo, con sus toses y su gritos, y esa nube de la pólvora que se abre y se expande en innumerables círculos senderillos a través de los pinos al paso de la Virgen. Todo eso ha ido siempre conmigo, en irrenunciable naturaleza de yeclanidad.

Porque nadie puede desprenderse de su infancia y de sus raíces, y menos que nadie un autor como yo que he tenido como símbolo y como pináculo desde el cual he dirigido mi mirada y mis sueños al mundo, en aquella higuera, torreón vegetal, cúpula de ramas entrelazadas, que fueron para mí una indicación, una presencia metafórica, una fascinación y un símbolo. Recordad ese librito para niños, *El pequeño mundo de Pascualico*, que lleva en la portada a un zagal ensimismado desde su promontorio de hojas verdes y de frutos rotundos. También en mis novelas más antiguas la higuera de mi casa está presente, acaso como una sugestión verde a la ilusión del río subterráneo que desfila entre grutas de piedras en las entrañas de Yecla y que alguna vez ha aflorado para producir la riqueza de sus campos de manzanos.

Esta higuera, florón de hojas bíblicas, que sobresalía por encima de todos los tejados de la vecindad, tenía su leyenda y era plataforma para las aventuras más quiméricas y extrañas desde el siglo XIX, como haber servido de trampolín para liberar a la muchacha cuando el juez o el arcipreste esperaban al pie de la higuera su liberación de la muchacha a través de las fuertes ramas. En otra ocasión se dice que un globo enorme se enredó en la higuera y ardió sin consecuencias. Os digo todo esto para que podáis comprender mi veneración por aquella higuera que fue la primera sede de mis sueños de niño enfermizo y solitario. Allí tuve mi primer pupitre y diría que mi primera humilde cátedra. Todos los niños de la placeta de San Cayetano conocían la plataforma mágica de nuestra higuera matriarcal, generosa, acogedora de pájaros y de élitros como un barco anclado.

Yo estoy ahora, en esta memorable ocasión de mi vida literaria, recordando la higuera de mi infancia; pero lo maravilloso, lo casual, lo coincidente y estupendo es que acabo de leer el discurso de Octavio Paz al recibir su premio Nobel en Estocolmo, que él también, dejando a un lado las grandes experiencias de su vida por el ancho mundo, recuerda ante todo la higuera que también había en el jardín de su infancia, y dice concretamente:

“Había una higuera, templo vegetal...El tiempo era elástico; el espacio giratorio, mejor dicho, todos los tiempos reales o imaginarios eran ahora mismo... En verano la higuera mecía todas sus ramas como si fuesen las velas de una carabela o de un barco pirata; desde su alto

mástil, batido por el viento, descubrí islas y continentes, tierras que apenas pisadas se desvanecían. El mundo era ilimitado y, no obstante, siempre al alcance de la mano; el tiempo era una substancia maleable y un presente sin fisuras”.

Yo viví los mismos sueños de Octavio desde lo alto de nuestra higuera infantil, y para que se vea que no hubo influencias sino simple coincidencia en esto, os diré que mi Pascualico es de 1989 y el discurso de Octavio Paz es de 1990.

En los últimos años hice grandes esfuerzos para plantar y lograr higueras en un pequeña finca que poseo en la sierra madrileña, pero todos los cuidados, todo el mimo puesto fueron inútiles, lo cual me confirma que la infancia no vuelve, que los sueños infantiles no regresan, que la vida consiste en ir dejando a los lados del camino jirones de sueños, de vivencias, de ilusiones y de esperanzas. Pero el recuerdo es lo único que permanece; en él permanece el entorno de nuestras vivencias pasadas: la cal y las sombras, la cisterna y los jazmineros, la campanita de San Cayetano y las voces del “convocaor”. Pero todo ello no solamente pertenece a otra Yecla, sino también a otro yo, no al yo que soy ahora aunque lleve dentro todo eso. Porque no podemos ignorar que la literatura más que un retrato de las cosas es su vivencia, su memoria, su delirio, su caprichosa y lúdica composición, combinación inexpressable de realidad y fantasía, de experiencias y sueños. Las cosas no vuelven, porque no se puede, ni se debe, desandar el camino, como muy bien nos ha dejado dicho el gran don Antonio Machado: Caminante, no hay camino, / se hace camino al andar, / al andar se hace camino / y al volver la vista atrás / se ve la senda que nunca, has de volver a pisar.

Pero yo diría de este otro modo: Escritor, canta tu canción, / porque la canción es lo llevas dentro, / y cántala sin saber quién la escucha. Por eso mi canción de Yecla prosigue y proseguirá mientras tenga aliento y fuerzas para cantar, es decir, para escribir. Y mi canción, repito, es una canción de amor, y desde hoy, de inmensa gratitud.

ELOGIO DE PABLO CORBALÁN A JOSÉ LUIS CASTILLO-PUCHE EN EL DÍA DE LA ELECCIÓN DE HIJO PREDILECTO.

Presentación y saludo

Por el hecho de haber coincidido en tomar como referencia a Yecla en sus libros, el nombre de José Luis Castillo-Puche ha sido relacionado con los de Baroja y Azorín. Si solo es esa la relación que les une, hay que decir inmediatamente que nuestro paisano no guarda con estos clásicos más vínculos que los de una relativa y legítima influencia y el hecho mismo de haber escogido a Yecla, Yécora o Hécuba como albergue poético de sus creaciones. Castillo-Puche, como Baroja y Azorín entre ellos mismos, es distinto. Son individualidades diversas y radicalmente no adicionales. En la referencia a nuestro pueblo, cada uno de ellos supone un punto de vista diferente aunque aquí emparejemos a don Pío y don José por razones de síntesis.

Para Baroja y Azorín el pueblo es un lugar moral sumido en el envejecimiento de las almas, en el que nada ha sido restaurado, vaciado de voluntad y de inquietud. Esos yeclanos, para el vasco y el alicantino, son sombras encerradas o que se desplazan rutinariamente, silenciosas o indiferentes, negándose toda posibilidad de restablecimiento. En el caso de Baroja, su personaje Fernando Ossorio, es presa de un atormentado regeneracionismo místico y en el de Azorín, su Antonio Azorín, de un intelectualismo desvitalizado y estéril. El lugar para ellos resulta ser un refugio de meditación que se agota. Antonio Azorín se consume así mismo en una resignada parálisis mental. Uno y otro personaje se instalan en el lugar para agotar sus escasas inquietudes, el primero transitoriamente y el segundo para la eternidad, en sendos actos de abandono y derrota idealista, como seres deshabitados. Ambos se limitan a la nada, al vacío. En Castillo-Puche el pueblo vive aunque sea agonizando, aunque no acierte a expresarse más que con lamentos, poseído por el miedo a la muerte, que es también una razón de estar. No es que esta visión supere artísticamente las de Baroja y Azorín. Es que para nuestro paisano su pueblo

sus gentes constituyen una experiencia viva y sentida en el entramado trágico de un hervor histórico, hervor que, muchos siglos antes, experimentaron los escultores del Cerro de los Santos, con sus sacerdotes y sus doncellas convertidos en piedra doliente. En las dos magistrales, y cada día más importantes novelas de Baroja y Azorín, no solo no se abordan las causas exteriores que condicionan, sobre todo en el caso de Fernando Ossorio, el comportamiento de sus personajes, sino que no se perciben en sus testimonios otros abismos que no sean los propios, los de los protagonistas. Para Baroja y Azorín no hay enfrentamiento entre ellos y el medio, no existe relación entre unos y otros, no se produce la enajenación de causa a efecto, por eso aquellos solo actúan y piensan en función de su intimidad. La circunstancia exterior nace de ellos mismos o todo lo más del reducido ámbito circunstancial que caracteriza “al personaje representativo de toda España, tal como lo veía la generación de 98”. Por ello, la rebeldía de Baroja y Azorín resulta menos activa respecto a la época en que se expresan, y menos eficaz que la que Castillo-Puche aplica a la obsesión de la muerte –que en su caso se hace obsesión de la vida por sus resultados– cuarenta años más tarde y después de emerger del horror de la guerra civil, hecho decisivo. Castillo-Puche abarca más espacio en su interpretación y más tiempo, y ahonda más profundamente, en lo espiritual, en lo psicológico y en lo histórico, que sus ilustres maestros. Nuestro escritor hace una “amalgama de individuo y sociedad” o, dicho de otra manera, presentando al individuo como producto social, como una excrecencia.

Es el resultado de la “macabra presión colectiva” que es capaz de “imponer una biología” con la correspondiente mentalidad. El aprensivo que ese Julio, protagonista de *Con la muerte al hombro*, resulta ser un aprensivo dependiente de la colectividad en que vive y en la que se formó su espíritu. Ese espíritu impone el culto a la muerte omnipresente, una de las coordenadas de la religiosidad nacional, por lo menos en el tiempo necrófilo de entonces. Un crítico ha dicho de esa novela que “es un alegato formidable contra la muerte como razón de ser”. Si las novelas de Baroja y Azorín pueden relacionarse dentro de la perspectiva antirrestauracionista de 1874 y del desastre del 98, la de Castillo-Puche se instala en la de la loca matanza de la guerra civil española y sus consecuencias y el apogeo del reaccionarismo espiritual y político que acaecieron después, en tanto en Baroja y Azorín, como ideas, apenas influyen unos panfletos anarcoides y, como consecuencia de su lectura, ciertos conceptos de Nietzsche y Schopenhauer. En esto no sobreviene la conmoción a la hora de sustentar sus novelas.

Castillo-Puche ha repetido con insistencia que lo que no es su obra literaria es entretenimiento ni diversión. También ha proclamado su independencia como escritor. “No soy un escritor comprometido –ha dicho– con nada... aunque crea –añade– que la literatura tiene un poder revolucionario; pero mi revolución es más profunda...” Lo que quiere decir aquí no es literalmente lo que parece. Y habría que añadir que su compromiso existe aunque no sea el afiliarse a un partido político ni su revolución consista en ponerlo todo patas arriba. Otro crítico, prologuista suyo últimamente, ha escrito que la literatura de Castillo-Puche es de “combate”, está “comprometida” y es “denunciadora” de un cierto estado de cosas. Esa denuncia, ese compromiso, ese combate los asume implícitamente nuestro escritor en función del hombre creyente y su libertad. Un crítico más ha expuesto que la obra de nuestro paisano es “un testimonio de época y de una sensibilidad individual en una determinada España”. Podría traerse otros puntos de vista coincidentes al mismo tiempo que nos preguntásemos si es cierto que existan escritores descomprometidos. El propio Castillo-Puche hizo una declaración en la dedicatoria del primer tomo de *La Trilogía de la Liberación*. La dedicatoria va dirigida “a Hécuba y a todos los pueblos que han sufrido –o gozado, quién sabe– el terror del fanatismo... el oscurantismo y el miedo al infierno, y en este sentido –añade–, Hécuba y sus personajes no son más que una parábola configuradora donde lo anecdótico quiere ser un siempre pretexto para trascender, mediante deformación estética, una realidad opresiva”. Agreguemos, como advertencia de navegantes avisados, que la parábola brota del choque de la conciencia individual con la realidad cerrada, posesional y cultivada, de la sociedad española y de su

rectoría política y espiritual, y del descubrimiento del engaño experimentado por los diversos personajes –siempre tan identificados unos con otros- de nuestro escritor. Es entonces cuando surgen la protesta y la denuncia. *Sin camino*, *Con la muerte al hombro*, *El vengador*, *Hicieron parte*, *Como ovejas al matadero* y *La Trilogía de la Liberación* son novelas del desengaño y de lo que conlleva la defraudación. Mucho ha sido andado desde que estaban siendo vividas y escritas: años veinte, años treinta, la guerra civil, años cuarenta, cincuenta y lo que colea... Algunos pasajes de estos libros, incluso novelas completas, levantaron y producen ampollas de indignación y de rechazo. Ciertos críticos registraron aquellas furias en tanto otros consideraron que el escritor estaba inaugurando la “novela católica” española al modo de Mauriac, Bernanos o Graham Green. Entre ellos, uno pretendía servirse de Castillo-Puche para maldecir la entonces en boga literatura social. El marbete no prosperó, y los más solventes negaron lo adecuado de la etiqueta, calificando la obra castillopucheana de “existencial”, con todo lo que ello significaba en aquellos años en Europa. Sí, novela existencias y como tal, testimonial: el hombre en un tiempo y unas circunstancias dadas con su correspondiente angustia. Novela de conflicto individual, de enajenación ante el cerco espiritual y social sofocantes: los desterrados en la tierra. Una realidad que para muchos resultaba intolerable. Y Hécuba, un pequeño lugar, podía resultar el destierro y la coacción. Ensanchando el objetivo, podía resultar ser toda España. Restringir los problemas que importan a Castillo-Puche al ámbito local constituye un error y, más allá, una estupidez. Nuestro novelista nos habla siempre de España y de las circunstancias españolas. Solo unos pocos, en aquellos entonces, lo interpretamos así. Era cuando sus personajes Enrique, de *Sin camino*, se sentía víctima sacrificial, un hombre tenía que pedir perdón por vivir, que vivía en “el temor, en las fauces del temor”, según escribió nuestro amigo. Y “fue la soledad –dice uno de sus personajes-... lo que me fue empujando hacia dentro de mí mismo, hacia la necesidad de acorazarme y defenderme de los otros... me fui percatando de que estaba lleno de avidez por la verdad y la autenticidad de las cosas”. Más que de un católico, se trata de un cristiano a secas quien así hablaba. La ética de la literatura de Castillo-Puche se instala en la corriente de las bienaventuranzas. Eso le ha costado repudios y silencios.

Podría seguir su itinerario a lo largo de todos sus libros, y buscar en cada uno de ellos la situación candente. No voy a hacerlo por no alargar la aventura. Pero sí voy a subrayar otras opiniones y pareceres sobre sus planteamientos. Se refieren a la situación opresiva que hace al hombre más desdichado que presidios y grilletes. Es “la coacción de las circunstancias, del medio, de las cusas exteriores, sobre la voluntad humana, a la que no solo constriñen, sino que moldean incluso su más íntima personalidad”. Estas palabras acotadas nos llevan a la última etapa del escritor. El periodo que aparece ahora es, sin duda, la culminación de toda la obra de Castillo-Puche. La crítica lo ha reconocido así. Yo quiero declarar que *Con la muerte al hombro* me sigue pareciendo algo solo comparable a “La Trilogía de la Liberación”. Se trata de una gran novela. Y también lo son, como ya he apuntado *El libro de las visiones y apariciones*, *El amargo sabor de la retama* y *Conocerás el poso de la nada*. Hay que reparar en lo angustioso de esos reclamos. En cada una de estas novelas se produce un “ajuste de cuentas”, no solo como sintetización de la mayor parte de su obra anterior, sino como afirmación de los sentimientos que animaron aquella. Aportando, además, un fuego lírico reforzado, una prosa innovada y abierta, una ternura y una luminosidad que se hace proceso de purificación de Pepico, el protagonista. La trilogía viene a ser algo así como la confesión definitiva, la última antes, no de morir, sino de introducirse, por fin, en la vida que antes no había podido alcanzar. Es como recuperar lo que nunca había poseído; recuperar un presentimiento que apuntaba remoto e inidentificado. Y es la aportación del esfuerzo, el talento y la rica sensibilidad de nuestro paisano en el trance de liberar a su criatura.

Terminemos haciendo referencia a la tarea que ahora se trae entre manos Castillo-Puche. En 1986 publicó *Los murciélagos no son pájaros*. Es el primero de lo que parece será otra trilogía. Es un nuevo asunto, otros personajes, otros escenarios: una ocupación inédita en la que ha puesto a prueba su valor, su valentía, su apasionamiento y su sinceridad. José Luis piensa

ahora –y lo que piensa ya estaba presente en sus murciélagos– que “la novela de hoy –ha escrito– ha dejado de ser relato para ser búsqueda, ha dejado de ser narración para ser indagación, ha dejado de interesarse por la vida en torno para adentrarse en la vida en sí, no la vida como anécdota ni siquiera como historia, sino la vida como hecho y como destino, como misterio y como decantación. Está claro que para mí –son sus palabras–, si la novela es vida, es también ciencia de la muerte, con sus terrores y su paz consumada”. Para él, superada la anterior etapa, la novela debe ser ahora “una peregrinación hacia el insondable fondo oscuro y confuso de nuestro ser para arrancar chispar de ese abismo donde anida la duda, la indecisión, el pavor y la angustia de ser”. Redoble de existencialismo en proyección transcendida, digo yo. El concepto de lo existencial toma su berbiquí y ahonda en angustias más preocupantes y definitivas. El pavor ya desbordó los límites en el libro de los murciélagos. Es un libro de chafarrinón, goyesco y esperpéntico. Es un libro de locuras y alucinaciones, una tiniebla movediza que se hace sonoridad por las bestezuelas que creen pensar o que creen volar. La obsesión predomina hasta abrir interrogaciones que son quirópteros untuosos, blandos y pegajosos. Es otro mundo. Parece a los murciélagos y sus personificaciones va a seguirle muy pronto una nueva novela, la segunda de la serie. Yo la he leído y creo que es, en otro plano, superior a la anterior y mucho más subversiva. Pero, perdonadme, no diré de ella ni una sola palabra más. Secreto de sumario. Muchas gracias.

AMANECE EN HÉCULA, LUIS CARRASCOSA, YECLA.

Querido José Luis:

Te he leído y te he seguido a lo largo de más de treinta años. Si te cuento esto, que tú ya lo tienes bien sabido, es para confesarte a continuación que han sido más de treinta años de envidia, que no de livor.

Tu prosa y, aún más que ella, tu verbosidad, siempre han provocado en mí picazón que, con el tiempo, se llegó a convertir en una especie de drogodependencia. Por eso, hoy, quizás el día más feliz de esta parte de tu fecunda vida, he querido y a Dios gracias logrado, acompañarte a tu cantado pero no por ello menos entapujado secreto. A tu Hécula, a tu Yecla.

Te escribo en las primeras horas del día en el que tus paisanos van a realizar dos actos necesarios: subir a la Virgen al santuario, allá arriba, en el Castillo, –para que desde allí bendiga sus campos y les proteja–, y elevarte a ti al punto más alto, al mayor honor que pueda conceder un pueblo reunido en concejo, a la predilección, para que desde él le sigas enseñando, diseccionando, haciendo eternos.

Son las seis de la mañana del día 15 de diciembre de 1991. Tú, viejo tramposo, acostumbrado a disimular tus sentimientos, unas veces para proteger tu intimidad y el resto, la mayoría, por un sentimiento de cristiana caridad, de no querer herir, de no demostrar tu superioridad mental, tu acumulada y razonada experiencia, duermes unas habitaciones más allá. Pienso que tu descansar de hoy será únicamente físico, puesto que tu cabeza, con toda seguridad, será un enorme hormiguero, donde en un aparente caos, pero con la mayor lógica, miles y miles de recuerdos y de olvidos recorrerán tus singularísimas neuronas.

Aprovechando esta ocasión única, José Luis, viejo juglar, más Luisito que Pascualico, me porpongo salir a las calles de tu inspiración para robártelas.

Hasta ahora.

Tiembla mi cuerpo con el frío de la noche. Campanillea mi espíritu con el deseo rapaz de reconocer tus rutas. Pero, ¿por dónde empezar? La noche es negra y todo está silencioso. Ninguna alma te transita a estas horas Yecla, pero no necesito guía. Sé lo que hay que buscar: en

primer lugar, tu casa, tu plaza, tu higuera, tu ermita de San Cayetano. Solo hay que subir y girar hacia la izquierda.

Ay Dios, ¡que me pierdo! José Luis, ¡despierte!
¡Que te han robado tu ermita!,... que han construido un mercado.
¡Que ya no existe tu casa!,... que han borrado su fachada.
¡Que los zócalos azuleteados, ya no soportan los blancos!
¡Que ya no hay amarillo,... que todo es nuevo,... alto,... grande!
¡Que en la esquina, donde la aparería, han puesto... ¡¡¡una wyskería!!!
¿Dónde van a jugar ahora Pancracio y tu Pascualico?
¡Ay, Pepico!

El toque del alba me saca de mis sueños.

A lo lejos veo acercarse a un hombre. Camina muy rápido. No sé por qué pero me parece que viene del cementerio. Ahora lo veo mejor. Es un gitano. Su pelo, muy negro, reluce al pasar bajo las farolas. Viene mojado por el rocío mañanero.

¡Uuuuuuuuufff! ¡Mi madre!, –exclama, casi a gritos, al acercarse a mí. –¡Vaya día!
¡Pero qué frío que hace! Se detiene a mi ver. Se santigua rápidamente y, mirando hacia el castillo, dice: pues, me vas a perdonar, Virgen mía, pero la promesa, –vuelve a santiguarse–, la cumpliré otro año. Esta vez, no te subo.

Me mira directamente a los ojos. Espera alguna frase mía, un pie para hilvanar conversación. Pero yo callo. Me mantengo quieto, inexpresivo, y entonces el gitano se da media vuelta y se marcha diciendo: ¡Jozú, este gacho debe de zer inglés!

“PROHIBIDO FIJAR ANUNCIOS
EN ESTE LUGAR SAGRADO
BAJO APERCIBIMIENTO DE
SANCIÓN GUBERNATIVA.
EL EDIFICIO DEL TEMPLO
.....RESPETO MÁXIMO”

Falta un trozo del cartel, que, al parecer, no “ha merecido” no ya el máximo sino el necesario respeto.

Un nuevo talán resuena en las vacías calles.

Una pareja de viejas se ayudan, cogidas fuertemente del brazo, a caminar aprisa. Cruzan la plaza de España, junto al monumento que ahora recuerda a “todos los caídos” en la guerra civil.

¡Ay, José Luis! Cómo ha cambiado “este noble pueblo de labriegos”.

En la puerta de la sacristía de la Basílica, un hombre, de unos sesenta años, elegantemente vestido de negro, relucientes zapatos, gabán a juego y protegida su cabeza con un hermoso sombrero tirolés, saluda a las mujeres que van llegando para la misa de las ocho. Las tutea, las da noticia de otros parroquianos y les ofrece participaciones de lotería de la agrupación mariana. Él luce en la solapa del abrigo un llamativo lazo azul.

Un gato blanco, delgado, airoso, cruza lentamente los desgastados mármoles de la plaza de la Purísima. Se detiene,... observa silente. Da unos pasos.

Cerca, unos gorriones, con el plumón expandido para protegerse del frío, picotean el suelo, revoloteando entre los pocos coches aparcados. Unas señales de tráfico indican: “Prohibido aparcar de 9 a 13”. MINERVA.

--Ese va de caza.

Me dice el hombre del sombrero, al que no parece extrañar mi presencia.

Y efectivamente, el gato blanco escarcea entre las ruedas de un vehículo. Adopta una hermosa actitud, —su mano derecha queda unos segundos en el aire—, y en un rápido salto cae sobre uno de los pajarillos, lo aboca y desaparece en una carrera por la esquina de la casa de los Martínez Corbalán.

Un palomo blanco, pero blanco de verdad, asoma por la ventana más alta del palomar de la glorieta. Mueve el cuello y, tras otear el panorama, se deja caer planeando, majestuoso, hasta el suelo.

Viene hacia mí... desafiante. Barre el suelo con su cola mientras infla su buche con potencia y zurea. Da unos pasos hacia la derecha y, de repente, voltea, cambia el rumbo y avanzando rápidamente da dos, tres, saltitos hacia su izquierda y se detiene. Me observa. Vuelve a llenar su buche y, ahora, arrulla. Convencido a estas alturas de que no soy “palomo” sino “palomero”, se vuelve hacia la palomera, me da la espalda y debe emitir alguna señal que no reconozco pero que provoca un fenómeno muy bello. Al instante, varias decenas de blancas palomas, colipavas, o colitejas, —que hasta ahí no llego—, descienden, suavemente, sobre la mojada plaza. Está nevando en Hécúla.

Ya no te tengo tanta envidia, José Luis.

Pues he conocido tu Hécúla.

Ahora te aprecio más, Pepico.

Pues he paseado por Yecla.

Unos años más tarde, en 1995, tras recibir a lo largo de un año diversos homenajes en Yecla, Castillo-Puche, para mostrar su agradecimiento, escribe el siguiente poema:

HOMENAJE EN YECLA, 12 de junio de 1995 (con Gonzalo Sobejano)

Queridos amigos todos:

Muchas veces en mi vida yo he tenido que decir: GRACIAS. Pero hoy es un día muy especial, después de casi un año de homenaje de este mi pueblo, y ante el broche magistral de Sobejano, yo no sabía cómo deciros a todos, gracias. Entonces he compuesto una especie de poema, un poema al desgaire, que burla burlando, resuma un poco mi circunstancia heculana:

En el limo de mi alma, polvo del todo con la nada
Que se confunde con la lana cresposa de un cordero de Murillo,
Desde aquel caudal anárquico, plateado y oscuro a ratos
Que me reflejaba a mí mismo,
Yo solo,
Yo igual a mí mismo,
Acequia limitada por losas de cemento
En sus ondas verdosas,
—agua que no sabía de dónde venía ni en dónde iba a morir—
Torrente con estrellitas de plata desde el fango pedregoso

De latas de tomate aplastadas,
Entre movibles hierbajos como bestezuelas indómitas,
Desde el limo –digo– de corriente misteriosa y no obstante cantarina
Muchas veces en la vida,
En mi vida,
He tenido que decir gracias
Y he dicho gracias
Y digo ahora gracias,
Gracias de paloma mensajera con alas de ágata artesanal,
Gracias punzantes como el cuerno de un cíclope
Que destilara miel por su ojo ciego,
Esas gracias reiteradas del pastor cuando rompe con su silbido
El cristal de la mañana,
Gracias como canta la sierra mecánica de las fábricas heculanas,
Las gracias que runrunea el gato después de zamparse un pajarito,
Gracias desde la planta ahuecada del pie
Hasta el fondo de la telilla de los párpados y la carne de los labios,
Gracias desde la uña de la mano que distraídamente rasca la oreja,
Hasta la ceja que se levanta insensata en un gesto de duda.
Y en la recta red de las calles de Hécula,
Arriba y abajo,
Y de lado a lado
Mil gracias quiero esparcir
Desde el corral donde crece la higuera hasta el tejado en declive
Y gracias nunc et Semper
Desde el fuelle del órgano de la basílica
Hasta la lucecita perenne del Castillo,
Porque los dedos que apretaron las golosinas hasta deshacerlas
Son los mismos que llegaron a alcanzar del árbol el fruto del pecado.
Gracias desde las pupilas brillantes de mis amigos,
Ahora casi ciegos,
Que supieron gozar de la luz y de la belleza.
Y gracias por la sangre musical que corre como azogue por mis venas
Y por todas las venas de todos los míos.
Gracias por el agua de la fuente donde yo metía la cabeza
Probablemente para tener pensamientos limpios,
Pero si hablo del agua tendré que dar enseguida las gracias
Por el hilillo de vino que tantas veces
Ha hecho posible olvidar la injusticia y la estupidez,
Porque yo sigo siendo el mismo
A pesar de ignorancias y de desdenes
Y es que cuando uno empieza a decir gracias,
Gracias por arriba y por abajo,
por dentro y por fuera,
uno reconoce que nació en esta tierra
que es mi suelo aunque no sea mi techo
pero que es y ha sido mi vuelo
y por eso me paro en las esquinas
con los hombres que llevan casi destilando la lágrima difuntal
y también me paro con los niños y les gasto una broma
o hasta los dejo que se rían de mí.
Amo a este pueblo, todo en conjunto y cosa por cosa,
Casa por casa y persona por persona,

Y también quiero dar las gracias por lo amables que han sido siempre
Con mi mujer y compañera, Julia,
Aunque tenga acento de las Rías Bajas de Galicia.
Y sigue el pregón de las gracias
En un hombre que no es partidario por naturaleza
Ni de convencionalismos ni de autapelias,
Y si comencé dando las gracias
Desde la tibia y el peroné hasta el racimo del cerebelo
Donde probablemente puede residir
El meollo de la cuestión,
Es hora ahora de bajar hasta el corazón
Que es el cántaro de la corriente dulce y amarga
De la existencia,
Y desde el corazón
Comienzo dando las gracias a mi primo Pepe Martínez Sánchez,
Que no hay más que uno,
Y diré también gracias al clínico humanísimo Domingo Carpena,
Y diré gracias a la inefable y laboriosa Cristina
Y al hacendoso, imperturbable Amadeo,
Y sobre todo
Infinitas gracias, dado que lo infinito no se sabe donde comienza
Ni dónde acaba,
A las estupendas y entrañables María y Cecilia,
Y también quiero dar las gracias a todos los concejales del Concejo
Sin distinción de partidos, porque sé que todos son responsables
De la gestión informa de mi pueblo,
Informe por lo grande
Y formal por las cosas que atañen al vecindario,
Y gracias al Ateneo Literario de Yecla,
Un lujo de este pueblo;
Gracias a las muchachas de Yecla por su ternura en las miradas,
Gracias a los profesores que enseñan en el Instituto “Castillo-Puche”,
Gracias a Miguel Ortuño, otro lujo de este pueblo,
Y a su esposa Carmen porque siempre escribieron bien de mí,
Y gracias, por lo mismo, a Martí Hernández;
Gracias a todos los intelectuales, escritores y creativos de Yecla,
Que proporcionan prestigio al pueblo, al lado de los muebles, el vino
Y sus fiestas.
Y termino con gracias, gracias, a Gonzalo Sobejano, que ha tenido
El talento, la constancia y el gran mérito de poder cumplir
Los sueños más altos y enaltecidos de su padre,
A quien yo ahora quiero también recordar con sincera gratitud
Porque me ayudó en momentos muy críticos para mí.
Gonzalo Sobejano es un pozo de sabiduría, pero también es una balsa
De humanidad, magisterio y generosidad, como lo ha demostrado hoy conmigo y con mi obra.
Su lección de esta tarde nunca la podré olvidar
Y le prometo que todo lo que ha dicho
Lo leeré y lo meditaré despacio
Como quien bebe agua fresca en medio de un erial,
Porque los escritores, como se ha visto y se ve todos los días,
Hacemos cosas, ensayamos cosas, vías, argumentos y técnicas,
Pero estamos siempre abocados a una crisis de trayectoria.
Necesitamos profesores y críticos como Sobejano

Por si fuese posible volver a empezar,
Cosa que para mí,
Ya no será posible, como comprenderéis.
Por eso mismo, querido Gonzalo,
Gracias por esta lección,
Gracias por tus palabras,
Gracias siempre.

c) Tercer intento frustrado a la elección como miembro de la RAE.

En 1983 es presentado por primera vez como candidato a la Real Academia Española de la Lengua por los académicos Gonzalo Torrente Ballester, Pedro Sainz Rodríguez y Carmen Conde. En la votación final quedó empatado con Juan Benet, pero ninguno de los dos obtuvo los votos suficientes, ya que había un tercer candidato, Jesús Fernández Santos.

En 1984 de nuevo es presentado como candidato a la Academia de la Lengua por los académicos Torrente Ballester, Carmen Conde y Emilio Lorenzo. En la votación final obtuvo dos votos más que su contrincante, Julio Caro Baroja, pero le faltó un único voto para salir elegido.

En 1987, por tercera vez, es presentado a la Real Academia de la Lengua por Manuel Alvar, Emilio Lorenzo y Carmen Conde. En la votación final salió elegido el humorista Antonio Mingote. Antes de llegar a este desenlace, José Luis se siente de la siguiente manera en este oficio de mendigar votos, como podemos observar en el siguiente extracto de una carta no enviada:

CARTA NO ENVIADA (sobre su presentación a miembro de la RAE, 3.ª vez)

Querido Emilio:

¿Quién podía no ya adivinar sino presentir lo que la vida nos serviría en bandeja no de plata sino más bien de cobre refulgente, por lo que a mi atañe? Sin embargo, esta es nuestra existencia. Ahora yo de puerta en puerta visitando simpáticos o gruñones varones para esa cosa que es llorar entre impotentes y resignados ante el muro de las veneraciones académicas.

En fin, llamé a J. Marías y siempre anda entre conferencias y reuniones pero para la semana que viene me recibirá, y creo que con más ungüento balsámico por intervenir tú. En realidad, yo que siempre tuve fama de osado y audaz, estoy como burro de noria. Lo que sí me ha producido una gran alegría es la buenísima disposición y acogida de A. García Valdecasas, a quien no conocía, y ha sido para mí muy fortaleciente porque piensa apoyarme con una moral casi heroica. No sé cómo salió a relucir tu nombre y se ve que te quiere de veras. Otros que tiran un poco de mí son Torrente, Sainz Rodríguez, Carmen Conde (obvio), Díaz-Plaja (acaso), Dámaso (muy posible).

O los que para inventarse una nueva conciencia tiran de lo más hermético y solipsista, quizás desganados de jugar al fracaso del imperio. Que el hombre no sea capaz de descubrir a su propio hombre, es una experiencia que nos ha tocado vivir y yo pienso que se pueda buscar la realidad del pueblo encerrado en un tubo de plástico. Y así Rosales no sé por qué aficiones coincide con Bousoño en un meritorio que no va nada ni con sus estilísticas ni sus tradiciones, porque todo autor las tiene, a no ser que exista también la moral del revuelco en la confusión como Tovar.

Los contrincantes son Benet y Fernández Santos, más tolerable por humano y delicado lo segundo que lo primero, pues aun con su argucia peculiar no es (...).

5.1.5.- Problemas con la censura.

Como la mayoría de los escritores españoles que comenzaron su andadura literaria en la época franquista, Castillo-Puche tuvo que lidiar con la censura para ver publicadas sus novelas. Casi podemos decir que la censura se cebó con él, no solo en las primeras décadas, sino también ya avanzada esta etapa política. La decisión de incluir este subapartado dentro de las memorias íntimas de José Luis Castillo-Puche viene motivada por conocer desde dentro cómo vivió nuestro escritor murciano esta situación. No pretendo hacer un estudio crítico de sus novelas censuradas, sino señalar aquellas que lo fueron y aportar documentación personal del propio Castillo-Puche e incluso algún expediente de censura, que nos darán una idea global del escritor.

El investigador Douglas Edward LaPrade (2003: 115-129) hace referencia de manera pormenorizada a este asunto en lo que se refiere a dos de sus novelas: *Sc* y *P40*.

En cuanto a la novela *Sc* este aspecto está sumamente detallado en el estudio de Edward LaPrade, pero aun así aportó dos cartas de Castillo-Puche y las tachaduras del comienzo del primer capítulo de la novela. José Luis Castillo-Puche en un momento confiesa a Javier Chivite (2005) que le gustaría que en el futuro contrastaran estas tachaduras de sus obras:

Incluso él contaba que todavía guardaba los manuscritos de sus novelas que fueron en su día masacradas por los funcionarios de la censura y que sería interesante realizar un estudio de cuánto censuraba en realidad la censura porque hay textos, como *Sin camino* (1956) que son una tachadura casi de principio a fin (39).

CARTA N.º 1:

Madrid 13 de enero de 1955

Excmo. Y Rvdm. Sr. Dr. Don Leopoldo Eijo Garay.
Obispo de Madrid-Alcalá y Patriarca de las Indias Occidentales.
Madrid.

Mi respetado y querido Patriarca:

Con esta fecha entrego en su Obispado su dictamen. Aunque no he de ponerle “nihil obstat” en la misma, me interesa recibir esta especie de aprobación o tolerancia. Ello querrá decir que la novela, que durante tanto tiempo he mantenido en silencio, sufrió una corrección y una transformación que la hacen ya viable al menos. Todo, porque, en conciencia, me creí obligado a tomar en serio todas las advertencias y avisos que su S.E. Reverendísima tuvo a bien hacerme de modo tan paternal y convincente. No sé si la novela salió ganando o no, lo que sí es cierto es que he sacrificado muchas cosas y que pienso que queda depurada y más limpia. Si el criterio del Censor es permisivo ahora, ya podrá editarse. No me atrevo a pedir a V.E. Reverendísima que tenga a bien echarle una mirada, pero por sucinta que esta fuera, enseguida se daría cuenta de las correcciones que ha experimentado. Tengo ya editor y, en las circunstancias económicas en que me encuentro, de recién casado, y a punto de ser padre, la publicación de la novela será una gran liberación.

De momento, porque ya no podía permanecer más tiempo en la Residencia del Consejo de Investigaciones, me he ido a vivir a un bloque nuevo que hay en la Castellana, donde viven infinidad de americanos. Esta ha sido una solución heroica y transitoria, pero no tenía más remedio. Lo que pago de alquiler me da casi apuro decírselo, sobre todo porque al decirlo pienso de dónde habré de sacar dinero para mantener la casa. Pero, Dios proveerá.

Como siempre, yo sigo fiel a enterarle de los pormenores de mi vida, porque sé lo beneficiosas que me son siempre estas expansiones y porque estoy seguro de que sus ojos de Pastor hacia mí siempre son indulgentes y bondadosos.

Reciba, junto a mi gratitud, una prueba más de mi sumisión y devoción a su mitra. Pido una bendición especial para mi señora. JLCP

CARTA N.º 2:

Madrid 4 de febrero de 1955

Excmo. Y Rdvmo. Sr. Don Leopoldo Eijo y Garay
Obispo de Madrid-Alcalá y Patriarca de las Indias Occidentales.
MADRID.

Mi venerado y querido Don Leopoldo:

El Ministro de Información, en persona, ha suspendido momentáneamente la autorización de mi novela "SIN CAMINO" que Don Florentino Pérez Embid estaba dispuesto a cursar una vez escuchado el informe de los lectores de Censura, entre ellos uno religioso, el Padre agustino Ángel de la Pinta. Al Ministro de Información le han llenado la cabeza sin razón ni motivo, porque esta vez yo diría que la novela está expurgada totalmente y puede circular. El Ministro Arias Salgado tiene a su lado a un comillés, mejor dicho ex-comillés que quiere congraciarse por lo visto con los Padres y sin conocimiento de causa ha hecho la denuncia en nombre de los antiguos alumnos. Esto es absurdo porque él no la ha leído. La Compañía cree de la novela lo que no es y su susto no tiene fundamento. La novela me la han leído particularmente algunos amigos sacerdotes, alguno de ellos figura relevante del clero y no están tan alarmados. El Ministro de Información ya conoce alguna carta en este sentido. Creo que el Sr. Gutiérrez Durán –que así se llama el promotor de todo este lío- se excede un poco en su celo como a veces me da la impresión que se excede en su posición doctrinal en el terreno religioso. El discurso del Ministro Arias sobre la prensa, y los artículos contra Iribarren, "Ecclesia" etc. Son suyos, más bien nacen de ambición y rencor que de servicio a la Iglesia. Me consta que el Ministro es una buena persona y obra de buena intención pero acaso lo estén metiendo en algún pequeño berenjenal entre Aparicio y Gutiérrez Durán. Y me refiero a esto, porque en pequeño lo mío es una repetición de lo mismo, tanto que yo he tenido que prescindir de colaborar en EL ESPAÑOL.

De todos modos, el Sr. Ministro de Información se mostró ya conforme en que yo apelara a la censura eclesiástica simplemente como criterio y orientación para concederme el permiso de publicación. No es que me exija poner Nihil Obstat ni nada de eso, sino que personalmente quiere tener constancia de que en la novela no hay nada contra la fe y las costumbres.

Yo no sé qué se podría hacer ya en este caso pero sin la lectura por un eclesiástico de un juicio no condenable, el Sr. Ministro no me la tolerará. Sin embargo, aunque el publicarla es para mí una defensa económica y en el momento que más lo necesito –porque como sabe estoy viviendo en una casa de renta cara y en vísperas de tener familia-, de nuevo yo me someto

enteramente a su consejo y su prudencia, de manera que como en otra ocasión yo no haré más que lo que Su Excelencia Reverendísima me imponga y mande. Pero, de veras Señor Obispo, en cristiano pienso que esto se está convirtiendo ya en manía y que la novela tal como ha quedado no es injuriosa ni ofensiva. Nadie como su Excelencia Reverendísima puede darse cuenta del cambio que el relago ha experimentado. Y el daño que me hacen es grave. Mal pecado es la rebeldía y la ceguera contra la gracia, duro pecado el resistirse a la fe, pero por mi parte hay algo que me disculpa un poco. He sabido obedecer, esperar y mutilar algo que a un autor siempre le duele. Y pudiera ser que en la confesión trepidante de otros que ponen por delante siempre su catolicismo, hubiera también mucha hipocresía, mucha simulación y mucha cobardía, que también puede ser un pecado indigno.

A mí me da pena realmente volver otra vez sobre lo mismo y si lo hago es porque aparte de que es para mí una obligación el hacerlo, siento un gran consuelo en sincerarme con su Excelencia Reverendísima. Como le dije, la novela la entregué en la Secretaría del Obispado y la recogió Don Andrés de Lucas.

De rodillas ante su jerárquica y apostólica Silla pide su bendición José Luis Castillo-Puche.

TACHADURAS DEL PRIMER CAPÍTULO DE *SIN CAMINO*:

JOSE L. CASTILLO PUCHE

SIN CAMINO

(NOVELA)

1950

3

CAPITULO I
EL SEMINARIO

El coche de línea parecía no saber cual ~~era~~^{era} el límite del viaje, de pueblecillo en pueblecillo, de aldea en aldea, subían y bajaban excursionistas y gentes campesinas.

El Hermano iba algo asustado. ¿No era una inmodestia que él se mezclara en el bullicio de de aquella gozosa juventud? Se decidió a preguntar - ¿Falta mucho...?

- ¡Aquello es! - le respondieron varias voces que no quiso reconocer.

Ya estaba el seminario a la vista. ~~Estaba~~^{Se vio} colocado encima de una montaña caprichosa, dominando por un lado el mar azul, y por el otro, la vertiente enjardinada de un pueblo ~~marinero~~^{marinero}. El seminario no estaba hecho de una pieza; se juntaban tres edificios en una línea estridente. El primero era todo de ladrillos rojos, con una gran profusión de arcos y torreones de aspecto ~~castillo~~^{castillo}; el siguiente era más alargado, liso como una fábrica de cemento, con ventanas amplias y sin adornos ni escudos; el último no parecía terminado, pero se veía que era un edificio con presunciones decorativas modernas.

Ya había llegado. Traía poco equipaje, un simple maletín. El coche paró en una plazoleta sombría, algo húmeda, cuyas casas rezumaban un sabor ~~de viejo de botellas de botellas~~^{de viejo de botellas de botellas}. Había mucha gente en los miradores. Las muchachas rodearon el coche y estallaban besos perfumados. ~~Las muchachas rodearon el coche y estallaban besos perfumados.~~

A él le miraban y no le miraban; apenas si sabía moverse. ~~El hermano~~^{El hermano} ~~había venido a parar al seminario~~^{había venido a parar al seminario} ~~que estaba en la cima de un monte, el~~^{que estaba en la cima de un monte, el} ~~punto más elevado de la zona.~~^{punto más elevado de la zona.}

Se le acercaron varios golfillos y uno de ellos, descalzo, muy sucio le cogió el maletín. ~~Se le acercaron varios golfillos y uno de ellos, descalzo, muy sucio le cogió el maletín.~~

- Yo le llevaré...

Comenzó a andar, siguiendo al pequeño guía. ~~El hermano~~^{El hermano} ~~se puso a andar~~^{se puso a andar} ~~siguiendo al pequeño guía.~~^{siguiendo al pequeño guía.} Además, ~~ya~~^{ya} ~~se~~^{se} ~~encontraba~~^{encontraba} ~~con~~^{con} ~~chaletitos~~^{chaletitos} ~~y~~^y ~~hoteles~~^{hoteles} ~~que~~^{que} ~~parecían~~^{parecían} ~~recien~~^{recien} ~~pintados.~~^{pintados.} Advirtió un contraste raro, contraste que abarcaba a las casas y a las personas. Junto al techo caduco y pobreton, la mansión suntuosa; junto a la alegría ~~de~~^{de} ~~la~~^{la} ~~frivola~~^{frivola} el más hosco silencio.

~~Después de esto, no se esperaba que el hermano~~^{Después de esto, no se esperaba que el hermano} ~~se pusiera a andar~~^{se pusiera a andar} ~~siguiendo al pequeño guía.~~^{siguiendo al pequeño guía.}

~~Ya~~^{Ya} ~~se~~^{se} ~~empezó~~^{empezó} ~~la~~^{la} ~~caminata~~^{caminata} ~~por~~^{por} ~~un~~^{un} ~~sendero~~^{sendero} ~~empinado,~~^{empinado,} ~~a~~^a ~~cuyos~~^{cuyos} ~~bordes~~^{bordes} ~~estaban~~^{estaban} ~~edificando~~^{edificando} ~~hoteles~~^{hoteles} ~~jactanciosos~~^{jactanciosos} ~~y~~^y ~~ricachones.~~^{ricachones.}

Atravesaron un portalón barroco sobre cuya puerta volaban dos pajes prontifibiles sosteniendo un escudo ~~blanco~~^{caballeresco}. Los azulejos brillaban con destellos de oro. El Hermano Gabriel pensó:

- "Este debe ser el escudo del Marqués, el fundador del Seminario; dicen que pronto estará en los altares"

- Esto ya es - le comentó el ~~guía~~^{guía}.

Ascendían por un sendero sombreado y tranquilo. Todo aquello era más propio de un palacio señorial que de un seminario. Se veía que el jardín estaba cuidado por manos expertas. Eran árboles que él conocía, pero puestos en una simetría y en un orden extraño. ~~En~~^{En} ~~pinos,~~^{pinos,} ~~eucalip-~~^{eucalip-}

tos, olmos, plátanos, sauces, chopos, cipreses colocados con perfecta pulcritud junto a las tapias linajadas. ~~En~~ Cuadros de rosales, orlas de boj, bancos de madera y dibujos fantásticos trazados sobre el césped.

El Hermano sentía ^{como} miedo; había sido hablar demasiado de aquel sitio. Decían que era lo mejor que tenía la Compañía de Jesús en España. Según comentaban los propios Padres, allí se congregaban seminaristas de todos los países; lo mejor de cada diócesis. Los ~~seminarios~~ jesuitas destinados a este centro eran rigurosamente seleccionados. ~~Con todos los recursos que se podían emplear se conseguían los mejores candidatos de toda la zona.~~ Hasta añadían que, después de la guerra, habían comenzado a llegar marqueses, condes y hombres con carreras ya terminadas.

- ¿Está muy lejos el mar? - se atrevió a preguntar.

En realidad el mismo estaba escuchando ya el rugido del oleaje, pero como no lo había visto nunca, esperaba su aparición sobrecogido, desconcertado.

- Inseguida, al dar esta última vuelta ya está, ya se vé el mar - le respondió el chiquillo.

Estaban por llegar, de un momento a otro, a la cumbre de la montaña. De vez en cuando, volvía los ojos al pueblecillo y lo veía tendido y recostado al abrigo de un bosque, exóticamente igual que un campesino holgazán que dejara las faenas para soñar ocios de rico. ~~El pueblecillo era una mancha roja en el verde de la montaña, rodeado de las que sólo se ven en las montañas altas.~~

- "Buen sitio para mí, clima sano, aire..."

Apareció el mar ~~temible~~, juguetón, con menos apariencia de ^{temible} de lo que se había imaginado, pero de todos modos, ~~temible~~ pavoroso. Sólo en las orillas se notaba que aquello ~~se movía~~ en movimiento ^{se movía} saltando la espuma como caballos locos, pero por dentro el mar era como una plancha azulada y quieta, como una gran piedra ^{de gran piedra}.

Cerró los ojos ~~temible~~, cansado, le entró a los pulmones un chorro de aire amargo, ~~temible~~, que casi le desvaneció. El Maestro de novicios les había dicho siempre que el mar era como una fiera enjaulada, igual que las pasiones en el corazón. Y algo se movía también, en su alma con temblores de ola voluptuosa. ~~temible~~. Sería el recuerdo de aquellas muchachas que había visto en el coche, con aquellos vestidos blancos, casi transparentes, con aquel olor insólito ~~de mujer que se movía~~ y aquellas risas..?

Llegaron, por fin, a la puerta principal. Un Hermano bajó las escaleras y fue corriendo a coger el muletín de manos del chiquillo. Varios ~~padres~~ paseaban calmadamente bajo la fronda de los árboles ^{seguían su}.

- Descanse un poco, ¿qué tal el viaje? ~~Vaya un viaje~~ ^{placida}.

Aquel Hermano, tan solícito, tan fino, le hizo sentir una ternura ~~falsa~~ ^{falsa}. El chiquillo recibió dos pesetas del Hermano portero, ~~de su bolsillo~~.

- ¿Le gusta esto? - ^{le} preguntaba insistente y melifluo.

- ~~Claro~~ Si, es precioso.

- Mire; por aquella carretera es por donde ha venido; Va todo a lo largo de la costa. Venía mucha gente en el coche? Ha sido una lástima, hoy no salió nuestro coche, ~~por lo que no pudo salir~~. El caso es que hoy llegó temprano; iban a bajar a acompañarle. ¡Qué mala suerte!

Los montecillos se iban escalonando graciosamente en la línea misma del litoral. Todos eran verdes ^{pero} cada uno tenía su matiz distinto, según la luz del sol ~~que hacía brillar~~ el follaje, el mar y las pizarras de los tejados. El paisaje era, también, múltiple en sonido y en tacto. Llegaban hasta al Seminario gritos perdidos que no se sabía de donde salían, y


MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL
SUBSECRETARIA DE EDUCACION POPULAR
Dirección General de Propaganda



Sección

N.º

¡ " SIN CAMINO " !.- José Luis Castillo Puche

Exp. 4581-50

El autor está conforme con las tachaduras indicadas por D. Andrés.-

Pásese el expediente y hágase sin esperar al trámite de entrega de las tachaduras de las que ya tiene conocimiento el autor.- Pásense las tachaduras a los ejemplares, cuando sean traídas por D. Andrés.

S. E. P. Mod. 259-10 000 41-22-2-50.-I. S. MEXENT. S. A. MEXICO

hoy 13-10-50



Por lo que se refiere a la publicación de **P40**, todavía en la década de los 60 Castillo-Puche sufre la censura en esta nueva novela y Edward LaPrade (2003: 115-129) recorre exhaustivamente los pormenores de los informes y expedientes generados. Es un misterio cómo consiguió su publicación, ya que los informes de la censura vigente entonces fueron devastadores. Vale la pena recordarlos por la extraordinaria y elegante prosa de los censores y por las explicaciones, que eran el aval que garantiza un libro maravilloso.

Un ejemplo, tomado de uno de los censores es el siguiente sacado del expediente 1850-62. *Paralelo 40*. Segundo Informe. 15 junio 1962, recogido de Edward LaPrade (2003: 126):

CONSIDERANDO que Paralelo 40 a lo largo de su lectura, es un juego tremendista de una burda pornografía en maridaje con un insobornable odio político de clase. Lo subconsciente anarco-político y lo freudiano sexual, morboso y vicioso del personaje central--Genaro--y de la mayoría de tipos o figuras plasmadas por el Autor, se percibe en la casi totalidad de la obra, ya que las escenas secundarias son las menos, y desde la primera página hasta su último capítulo se pretende dar un aspecto teratológico de nuestro actual momento español, tendría que hacerse amplias modificaciones para que se lograra un libro de serena lectura.

Otra de las novelas que sufrió censura en la década de los 50 fue **Cmh**, reeditada en 1995 en edición crítica por Cecilia Belchí Arévalo y M.^a Martínez del Portal, incluyendo en ella aquellos pasajes que suprimió la censura del Ministerio de Información y Turismo franquista. Aporto extractos de su expediente de censura:

--Informe de petición dirigido al Ministerio de Información y Turismo PARA IMPRIMIR CON LA MUERTE AL HOMBRO, en Madrid a 27 de enero de 195º.

---Informe de contestación donde se dice lo que hay que suprimir, por el lector... Lomas, en Madrid, a 9 de febrero de 1954. En el informe se dice que sí ataca la moral y en observaciones:

Novela fuerte, amarga, pesimista y algo morbosa. El protagonista, neurótico y escéptico cuenta su niñez en un pueblo triste y desolado; sus aventuras durante nuestra guerra, la desgracia que se ceba en su familia, que muere toda de tuberculosis, y se recrea, al contar, especialmente, sus relaciones en Madrid, con una mujer de la vida.

Creo que pudiera ser autorizada con la supresión de las tachaduras indicadas en las páginas: 2, 11,16, 37, 39,66, 119, 126 a 129, 153, 162, 164, 168, 180, 184, 192, 215, 238, 258, 263, 277, 278

Conforme.

--Informe donde José Luis Castillo-Puche dice haber hecho los cambios o supresiones pertinentes:

Madrid, 13 de marzo de 1954:

210

Aut
19.3.54.

127

8a CLASE 150
K095305110

ENTRADA 77

CIOSUSTRISTIMO SENOR: ARCHIVO

JOSE LUIS CASTILLO PUCHE, natural de Yecla (Murcia), de 34 años de edad, soltero, funcionario del Ministerio de Información y Turismo con categoría de Censor de Prensa de 1ª, con domicilio en Plaza Santa Barbara 4, a V.I. respetuosamente

EXPONE: que con fecha 27-1-54- presentó una instancia pidiendo autorización para mi novela CON LA MUERTE AL HOMBRO que publica "Biblioteca Nueva" (Almagro 38) a la que se me contestó el día 8 de febrero notificándome que debía presentar galeras teniendo en cuenta algunas advertencias hechas por el correspondiente Servicio, y habiendo efectuado dichas correcciones, SUPLICA: se digne confrontar con las galeras que presenta el original que corresponde al expediente Num. 580-54 y autorizar la publicación de dicha obra una vez comprobado que se ha cumplido lo preceptuado en su oficio Num 440-57.

ORIGINAL		GALERADA	
2		14	
11		24	
16		30	
37		55	
39		58	
66		85	
119		145	
126		153	
127		153	
128		155	
153		185	
162		194-5	
164		196	
168		199	
180		212-3	
184		217	
192		226	
215		253	
238		280	
258		295	
263		300	
277		325	
278		326	

(Aparte de estas correcciones indicadas, el autor por su cuenta ha revisado el original, no añadiendo nada en ningún caso y suprimiendo algún que otro párrafo que ha considerado superfluo.)

Dios guarde a V.I. muchos años.

Madrid 13 de marzo de 1954

DIRECCION GENERAL DE INFORMACION

No solo la novela, sino también el título de *Ev* fueron censurados, como recoge el propio Castillo-Puche en unos escritos personales, en los que relata cómo él mismo fue excluido de su propio pueblo (Yecla). Este escrito hace un recorrido por algunos de sus acontecimientos literarios:

MECANOGRAFIADO Y SIN FECHA: Pero cuando salto las tapias del seminario me encuentro con hombres, aquella vida de postguerra, que a pesar del hambre y de la tristeza insoportable de tanta soledad, para mí y para tantos, lo que descubro es el gran ánimo de odio que ha quedado sobre la geografía, las murallas de separaciones, encarcelamientos, persecuciones, ejecuciones que en la guerra habían hecho su aparición en uno y otro bando y que después van a adquirir carta de revancha cuasi sagrada, porque a nadie se le niega el confesor a

la hora de llevarlo al suplicio. Este desnivel entre la justicia y la venganza, entre la piedad y la revancha, yo escribo *El Vengador*, que se llamó primero *La guerra ha terminado*, y que la censura no quiso que se llamara así, acaso porque era mejor mantener la idea que la guerra continuaba y así continuaba a su vez los expedientes, los exilios y los exterminios no ya ideológicos sino vitales, culturales, regionales y mi novela *El Vengador*, aun con más de 60 páginas sale y sale moviendo guerra, la guerra de la paz, una posible llamada a la reconciliación y a la concordia, cosa que ya sé que no es fácil y tan bien lo sé que mi héroe, el alférez provisional no se venga, no consuma las ejecuciones a que tiene derecho por las muertes que han recaído sobre los suyos, y termina casi en eso que se llama la duda hamletiana, la cobardía, el abandono, un idealista que quiere luchar pero que no quiere marcharse las manos de sangre.

¿Ha pensado la gente seriamente qué habría pasado en España si al acabar la guerra la gente hubiera hecho una pública confesión de sus denuncias, de las muertes que habían sobrevenido por un simple informe, por unas letras, por una llamada telefónica, por una conversación como el que quiere y no quiere? Pues no es ya un problema de conciencia colectiva, sobre la conciencia general del país pesa y pesará, no pudo esconderse tras la liberación, aquel arreglo de cuentas, en mí personalmente hasta me ha hecho perder amigos entrañables.

Pero como yo no he muerto aunque sigo muriendo y como la vida continúa aunque sea en precario, y los vicios de nuestra sociedad, persisten, subsisten, consisten casi en lo que nuestra misma sociedad quiere tener como sólido y firme que es el dinero, yo hago la novela *Hicieron partes*, que como se introduce como un punzón cínico sobre la bolsa de pus y es acusadora, reflejo ahora de la mala conciencia. A mí me llaman, no sé si con buena intención, el novelista católico de la época. Yo creo que esto lo hacen y lo dicen para joderme, porque aquí un novelista católico es como un profeta en el desierto, un catequista entre protegidos de marqueses o ministros. Y yo soy un novelista que me he preocupado y que hasta vivo inquieto por el aquí y hasta por el más allá, pero que no vendo secretos de felicidad terrena ni mucho menos descubrimientos de misterios sobrenaturales.

Aunque mi intención sea ahondar verticalmente, hacia lo profundo en el misterio del ser y de la vida, y es tarea humana y humanista, muy propia de novelistas incluso agnósticos, yo no he predicado nada más que el amor a la verdad, a la justicia y a la belleza. El sentido de libertad y solidaridad entre los hombres pero sin carismas especiales ni aplicaciones de catecismos, encíclicas o casuísticas teológicas.

Yo soy fundamentalmente religioso pero aun siendo católico a la hora de novelar yo voy al origen y al destino de la criatura humana pero no voy dándole doctrina ni soluciones sino más bien sumergiéndolo en el mar sin fondo del amor pero también de la duda porque acaso solo tiene mérito la fe que nace de la duda como acaso solo sea digno de bienaventuranza la caridad que se hace por amor, por puro amor, sin necesidad de cielos prometidos ni infiernos temidos, que hemos leído y sabemos muy poco del heroísmo que supone ser cristiano verdadero.

Pero no todo podía ser hundimiento en la trascendencia ni patología del erradicado en tan angustiosos relatos, sino que la vida circulante, por medio del periodismo, me iba a dar un impulso viajero que sería rotatorio a través de más de medio mundo y eso sería terapéutico, además de curiosidad y pasión, y ahí están mi *América de cabo a rabo*, *El Congo estrena libertad*, *Nomadeando por el Sahára*, *Sitio Miami*, necesidad de respirar aunque fuera tan solo aventura en las cuatro esquinas del mundo, reporterismo calador, tiempos de búsqueda y dispersión cuando el arco había estado demasiado tenso, un relajamiento saludable para tan pronto uno tuviera que regresar al techo propio y seguir andando el revés de la propia trama.

De esa temporada brota como un cronicón desafiador y bravío *Paralelo 40* que es el primer relato hecho sobre los americanos en España, novela que tuvo muchas dificultades y

contratiempos pero que también tuvo su éxito y que hasta habría ido al cine por una gran casa americana si yo no hubiera tenido la desfachatez por entonces de poner casi como protagonista un negro humano y humanizado en la corea madrileña. De estas novelas se han sucedido las ediciones y ha tenido muchos comentarios. Es más, yo mismo la he visto de texto de literatura española en muchas y distinguidas universidades americanas, para que luego digan que los americanos no aceptan la crítica. Quinees no supieron aceptar este descubrimiento fueron los políticos y por supuesto la policía española. Yo podría contaros a este respecto anécdotas muy sabrosas.

De este tiempo también data mi profunda amistad con Ernesto Hemingway que de entrada hizo un elogio de *Con la muerte al hombro* y que me llevaría a mí, por algo más que gratitud a escribir esa elegía de sinceridades que es mi libro *Hemingway entre la vida y la muerte*, que tuvo su pleito en EE. UU. y cuyo fallo logramos a nuestro favor en última instancia en Tribunal Supremo, y eso que yo no conté más que una parte de tan agitada y atormentado existencia. Esta fue una época muy movida a propósito de un artículo sobre los secretos oficiales, me llevaría a Nueva York como corresponsal del diario “Informaciones” en las Naciones Unidas.

Es en esta década cuando aparecen *Como ovejas al matadero* y *Jeremías el anarquista*, una trilogía que supone y sustenta un análisis a veces duro y expurgador del catolicismo español en todo aquello que puede indicar mala conciencia y deserción del espíritu del evangelio. Esta trilogía concluirá con la obra “Opus perfectum” que he dejado para un poco más adelante.

A partir de los cincuenta y tantos años se diría que vuelvo de una manera más consciente y responsable, más depurada en lenguaje y en técnica, al origen comprometido de mi novelística, es decir, vuelvo al pueblo, a Hécúla, que ya se ha convertido en símbolo representativo de una tierra, de un paisaje, de unas gentes que serán motivo de alegoría y ejemplario en mi tarea narrativa, y si mi primera obra, *Con la muerte al hombro*, me valió la expulsión de mi pueblo, Yecla, por una docena larga de años, ahora ya parecen estar contentos de ver el nombre de Hécúla traducido a otros países y que incluso acudan profesores extranjeros, principalmente norteamericanos a hacer tesis doctorales sobre este enclave geográfico ya llevado a la novela por Azorín en *La Voluntad* y por Baroja, a instancia del primero, en Castillo-Puche, y Hécúla para no es solo literatura, es un reto y un desafío a algo más radical y decisivo, el encuentro con un *[Parece que faltan hojas]*

El polo magnético de mi novelística. Y por eso, la nueva trilogía, *El libro de las visiones y apariciones*, *El amargo sabor de la retama* y *Conocerás el poso de la nada* giran todas ellas en un proceso escalpado sobre niñez y adolescencia en este lugar extraño y fascinante para mi imaginación, sitio de situaciones límite en contraste de conductas y personajes, escenario más que real, sobre real, para el esperpento y la sátira.

Los críticos con la aparición de estos libros no solo han señalado, aquí y fuera, pero mucho los críticos de fuera, la gran renovación y evolución de mi novela no ya desde el punto de vista de las técnicas formales sino desde el lenguaje mismo, que consideran enriquecedor e incluso revolucionario, hasta el punto de que algunos insisten en que si algún cambio ha experimentado la novela española actual estas dos piezas en circulación son la pista indicadora de superestructura de la novela, a base de lenguaje, tiempos, espirales y circunvalación en la pesadilla de las evocaciones y los recuerdos, técnica que estoy viendo imitar con más o menos disimulo y desparpajo.

Eso de que hayamos partido y casi terminado de una misma historia, de un mismo personaje, que dicen que soy yo mismo (y como siempre que se hacen afirmaciones de este tipo se puede decir que se equivocan), para mí no me crea complejo ninguno sino más bien todo lo contrario, pues ahora es cuando estamos llegando al fondo del problema o al menos nos estamos situando camino de llegar a ese subsuelo de la conciencia que la plataforma ideal para toda

quimera narrativa basada en determinada realidad, una realidad que yo evidentemente transmutó y fantaseo según mis conocidas intenciones hacia el esperpento. Esas deformaciones de la realidad que forma parte de mi arte narrativo.

En resumen, que yo he sido y soy un novelista, no entregado al aislamiento hermético de la obra solitario si no entregado de hoz y coz a la realidad acuciante de tantas cosas para vivir y sobrevivir, y que de vez en cuando me doy entero en alguna novela, aunque a diario me fragmente y reparta en artículos de periódico o experiencias culturales en televisión.

Pero de lo que no se me podrá acusar nunca es de falta de unidad y consecuencia en mi obra, de sentido de responsabilidad como escritor, de curiosidad y pasión por el mundo que me rodea y dentro de este mundo del hombre que lo habita, ese hombre que yo veo siempre próximo y que trato de ver por dentro por entero y sin falsilla, como a mí mismo quisiera conocerme, pero esto es tal difícil...

Asimismo aportó los extractos del expediente de censura *El vengador*:

**INFORME DE CENSURA DE EL VENGADOR (LA GUERRA HA TERMINADO)
EXPEDIENTE Nº 5691-55:**

--Petición al Ministerio de información y turismo, Sección de Inspección de Libros la autorización para imprimir *La guerra ha terminado*, en Madrid 17 del 11 de 1955.

---En el informe del lector Santiago... emitido en Madrid a 13 de noviembre de 1955 especifica lo siguiente:

¿Ataca al dogma? Sí

¿A la Iglesia? No

¿A sus Ministros? Sí (pp. 230/31)

¿A la moral? Sí, (pp. 154 a 156 y 174 a 175)

¿Al Régimen y a sus instituciones? Pp. 2, 3, 4, 5, 6, 131, 132, 138 a 145, 22º a 225 y 275

¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? No

RESULTANDO

Luis, el protagonista, relata, en primera persona, su lucha interior entre el ímpetu de venganza y los sentimientos de olvido y perdón, respecto a los asesinos –en zona roja– de su madre y hermanos, lucha en que termina venciendo la postura generosa.

En el relato de los acaecimientos que siguen a la terminación de la Guerra de Liberación española; en el ambiente rural, el autor mezcla: una ligera afirmación sobre influencias del paradero de los cadáveres en la salvación o condenación de las almas (pp. 1 y 2); una escena en que la persona de un Religioso es irónicamente presentada (pp. 230 y 231); dos escenas crudamente inmorales (pp. 154 a 156 y 174 a 175); y varias expresiones y pasajes en que salen mal parados la ideología y conducta de los vencedores en la Guerra de la Liberación, de las Instituciones Armadas y la Justicia Militar, y de los falangistas y la Falange, todo lo cual puede y debe ser suprimido antes de que se autorice la publicación de la novela.

Suprímase lo indicado en las pp. 2 a 6, 8, 10, 12, 16, 23, 24, 27, 94, 116, 128, 131, 138 a 145, 154 a 157, 164, 165, 170, 175, 220, 222 a 225, 228, 230, 231, 246 y 276 y preséntese galerada impresa, con un nuevo título.

--OTRO INFORME DE OTRO LECTOR J.M DE LA..., 28 de noviembre de 1955.

Informe y otras observaciones: En *La guerra ha terminado* de Castillo-Puche se recoge una narración novelesca, construida con una serie de episodios sucedidos en Hécu(b)la, solar nativo de un alférez que pudiendo escapar de su tierra –zona roja– e incorporarse a las filas del Movimiento Nacional, pudo hacer toda la campaña, dejando tras él en su pueblo tres muertes: la de su madre y dos hermanos, asesinados brutalmente. La novela centra el interés en la posguerra, una vez que el joven militar llega a su casa con licencia temporal. Surgen aquí un conjunto de reacciones y meditaciones ante las miserias que afloran en Hécuba, y que pueden aflorar en cualquier rincón provinciano, a base de las clásicas pasiones de desquite, de venganza, de vehemencias pasionales... El Alférez de Castillo-Puche llega a centrar el interés de todos sus conciudadanos ante su actitud de ponderación, de misericordia, de ternura y de agobio moral ante las pasiones que sus ojos contemplan. Tiene así la novela valor de enseñanza... En *La guerra ha terminado* de Castillo-Puche, el alférez provisional vuelve a recobrar su tranquilidad, su vigor, su entereza al abandonar la paz provinciana para incorporarse otra vez por órdenes militares a misiones peligrosas: “operaciones de limpieza”.

PUEDE PUBLICARSE

Otra novela, también censurada, fue *Hp* de la que adjunto extractos de su expediente de censura:

--Madrid, a 16 de julio de 1957 se presenta un escrito dirigido al Ministerio de Información y Turismo (Dirección general de información Inspección de libros) por parte de la editorial ESCELICER S.A para la autorización reglamentaria de *Hicieron partes*.

--En Madrid, a 30 de noviembre de 1957 se presenta un escrito dirigido al Ministerio de Información y Turismo (Dirección general de información Inspección de libros) por parte de la editorial ESCELICER S.A en el que se presenta tras su corrección en las páginas: 180-181-232-246-262 y 289 correspondiente a las páginas: 150-190-200-211-232 de las galeradas del original *Hicieron partes* de José Luis Castillo-Puche con el expediente nº 3265-57...para solicitar su oportuna autorización.

Lo que aparece tachado es lo siguiente:

pp. 180/81: (*por ejemplo que se decía de que los falangistas no eran radicales, sino más bien todo lo contrario*) (*Por lo visto, los falangistas todo lo arreglaban a golpes.*)

p. 289: (*y mataban en nombre de la ley*)

p. 246: (*Viendo a los guardias civiles no parece ser que sea gente, que esté casada y tenga mujer e hijos*)

p. 232: (*Y lo peor en esto de ser ajusticiado es que te suprimen con toda formalidad, creyendo, además, que hacen una buena acción. Lo cual no es lo mismo que lo mío con don Luciano, porque entonces era la guerra y teníamos todos, la sangre revuelta, endemoniada. Porque aunque ellos hayan ganado la guerra, lo que no se quiere ver es que muchos luchábamos por ganar la paz, la paz que no habíamos tenido nunca, porque nosotros, desde lo de don Roque, vivimos siempre en perpetua gresca y hubo épocas que pasamos las de Caín.*)

p. 262/63: (*Cuando los abogados y jueces van vestidos con uniformes militares, todo es mucho peor, peor para el reo, se supone. Seguramente lo que se les exige es que llenen una cantidad de felices cargos y luego ocupar determinado tiempo en la sal. Lo demás está previsto.*)

--En Madrid, 11 de diciembre de 1957

Informe de autorización:

¿Ataca al Dogma?, ¿a la Moral?, ¿a la Iglesia o a sus ministros?, ¿al Régimen y a sus instituciones?, ¿a las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? Los pasajes censurables ¿califican el contenido de la obra? RESPUESTA: NO ATODAS ESTAS PREGUNTAS.

OBSERVACIONES: Toda la obra gira alrededor del Testamento de D. Roque, acaudalado hombre algo misántropo que influido por D. Luciano su pariente y arcipreste deshereda a Teresa y a Trinidad. Ninguno de los herederos goza del rico legado: D. Luciano termina en un convento y más tarde asesinado por el hijo de Trinidad; Casimiro murió en una caldera de sosa en su propia fábrica; Perico murió en un manicomio y Frasquito y Juana cuando volvían de vender las fincas heredadas fueron robados. Otra faceta importante de la obra es la conversión del asesino del padre Luciano, conseguida por la venerable figura del Padre Tarsicio. Deben eliminarse los párrafos subrayados en las páginas (de arriba...)

Firmado, el lector J. de Pablo Muñoz Y FIRMADO TAMBIÉN POR EL JEFE DE SECCIÓN

--OTRO INFORME DE AUTORIZACIÓN CON FECHA ANTERIOR MADRID, 16 de agosto de 1957, [y escritas a mano las siguientes observaciones]:

Hay dos aspectos sumamente delicados en esta novela de Castillo-Puche: el religioso (que debe ser considerado por un lector especializado) y el político (referencia a las Cruzadas del 18 de julio con sus consecuencias, que constituyen la 3.^a parte del libro (Diario de un preso). En cuanto a este 2.^o aspecto, me parecen inconvenientes las expresiones que se señalan en las páginas: 180 y 181, 204 254 255 285, 286, 291, 304. Pero, además, creo que la reproducción del diario de un preso presenta el peligro de recrudecer ambientes y sentimientos de odio. Es seguro que la lectura de este “diario” no proporcionará –a mi juicio– ningún servicio a la necesaria unidad de los españoles (...)

Firmado el lector Dionisio Porras.

--OTRO INFORME DE MADRID, a 1 de agosto de 1957 del lector M. de la Pinta Llorente.

Observaciones:

Toda la novela de Castillo-Puche gravita en torno del recuerdo de don Roque Giménez Espinos y su testamento. Los beneficiados con sus mandas y donativos. ...Se estudia a través de la obra del novelista con ingenio, buen castellano, e intención muy humana y objetiva. Abarca su novela los orígenes de la Cruzada española, y el autor con su pluma, buen escarpelo, ahonda en ideas y diferencias. El libro está muy bien logrado y creemos que puede publicarse.

5.1.6.- ¿Escritor independiente?

La inclusión de este apartado como vía de acceso al conocimiento totalizador de la figura personal y literaria de José Luis Castillo-Puche conlleva el tratamiento de varias polémicas que acompañaron el devenir de nuestro escritor a lo largo de su vida personal y profesional. Unas polémicas que giraron, y aun hoy en día siguen girando, en torno a su

ubicación como escritor perteneciente a una corriente determinada, a una generación bien como protagonista de algunas de sus novelas, llamémoslas “juveniles”, bien como propio lector de novelas en las que aprende a buscarse e identificarse. Por lo tanto, incluyo un subapartado que titulo con el mismo nombre de una de sus conferencias: “José Luis Castillo-Puche ante el niño”.

En este apartado, dividido en cinco subapartados, voy a proponer diversos textos: bien en forma de entrevistas, bien en forma de artículos propios de Castillo-Puche, bien con textos de críticos que han tratado estos temas. Comenzaré con una entrevista que me servirá de introducción a estos planteamientos para seguir delimitando campos que atañen a la novela católica, a la novela social y existencial, a la generación del medio siglo, para terminar en unas conclusiones que vendrán a reforzar la premisa de la que ha partido mi investigación, que es la apuesta de considerar a Castillo-Puche como novelista de “autoformación”. Por lo tanto, no se trata de agrupar su producción novelística en estos subgrupos, sino que lo que busco es aportar reflexiones que atestigüen los caminos inciertos por los que Castillo-Puche transitó hasta llegar al autoconocimiento, caminos que no constituyen sendas independientes y olvidadas; más bien unas enriquecen a las otras y a veces conviven en una misma producción.

ENTREVISTA⁹⁷ REALIZADA A JOSÉ LUIS CASTILLO PUCHE:

-¿De qué manera influyó Miró en su obra y posteriormente Azorín y Baroja? Otras posibles influencias en su obra.

(“Yo creo que Miró influye mucho en los jóvenes que empiezan a escribir, más en los que tienen una vocación y una sensibilidad literaria, sobre todo si son de su tierra y han tenido, como yo, unos antecedentes muy próximos a Miró puesto que he vivido en Orihuela y he recorrido y vivido toda la región que él fue glosando y literaturizando. Es decir, Miró fue para mí como una especie de escuela de sensibilidad, una especie de norma de estilo. Esto en las épocas tiernas, crea un influjo notable porque crea una desazón, una inquietud y una voluptuosidad en el lenguaje, en el encanto y desencanto de todo lo que hay alrededor: la naturaleza, el propio espíritu...”

Previo en adolescencia y juventud es Miró, pero junto a este, creo que hay en mí una educación, una formación azoriniana, puesto que yo he vivido en el pueblo donde Azorín se educó y he ido al mismo colegio que él, sentándome en el mismo pupitre. Incluso de Azorín no me separan tantas cosas con lo afectivo, sentimental o apasionado; sino que me unen cosas entrañables como es la vinculación de mi familia con la de Azorín, no una vinculación simpática, sino de parentesco. Azorín era un autor prohibido para mí en los primeros años, pero predilecto desde que comencé a escribir, y desde que nos encontramos en Madrid, hasta que él murió, creo que fui uno de sus mejores amigos. Azorín me dio una sobriedad, una disciplina dentro de lo que era el enervamiento y la pasión azoriniana. Este me impuso un ritmo y una norma más escueta, más sobria, ayudándome a leer y a analizar. No era yo un hombre para la estética azoriniana, pero Azorín siempre viene bien a un escritor porque le agudiza los sentidos, disciplinándole la mente, enseñándole a colocar las oraciones, verbos, adverbios y adjetivos.

En el proceso que voy enumerando, creo que la influencia más notable puede ser de Baroja. Si esta es estética, disciplinaria, de retórica, diríamos, la otra es de una emoción ante la

⁹⁷ Entre la documentación que encontré en la Fundación de Castillo-Puche no hallé quién le hizo la entrevista.

vida, ante el mundo y ante las cosas. Creo que Baroja, sí tiene un impacto formidable, decisivo y definitivo sobre mí. Pero no porque yo coincida con Baroja, sino porque su modo de ver, de sentir, de pensar, crearon en mí un método, un sistema de ver, examinar y analizar la realidad, y sobre todo de hacer novela. Aunque no esté de acuerdo con sus ideas, sí tengo que decir que en él hay un procedimiento, un método, un camino de novelar que es muy paralelo y muy semejante al mío, naturalmente porque he aprendido mucho de él. Pero no sólo he leído a Baroja, este me ha llevado a otros novelistas que él ha leído también, son los maestros: Balzac, Stendhal,... aunque en mi influencia particular hay que notar que aparte de los rusos: Chéjov, Gogol, etc, hay que constatar la influencia de los rusos por un lado, de los italianos (Carlos Levi), Vittorini, Pratolini, Cesare Pavese y sobre todo de los norteamericanos: Faulkner, Hemingway).

-¿Qué supuso, para usted, la relación que mantuvo con Sender en los niveles humano y literario? ¿Cómo lo introdujo en España?

(-“Tenía una decisión determinada de que Sender volviera a España. Para mí es un gran novelista, creo que yo lo descubrí antes de que fuera una gran novelista para los españoles. Estando en Norteamérica tuve relación con él. Él tenía una gran nostalgia y pasión por España, quería volver, y tan pronto como pude y tuve ocasión de que autores pudieran dar unas conferencias en Madrid y Barcelona propuse el nombre de Sender. Entonces parecía aquello una cosa temeraria, peligrosa, catastrófica... Ha sido un éxito rotundo. Él ha venido a España. Su pueblo lo lee, la juventud lo admira, sus obras se multiplican, se editan. Sender es un autor universal y en este momento un autor muy ejemplar, precisamente porque tiene un antecedente barojiano muy grande, a pesar de que trate de disimularlo.)

-Debido a que no existe un trabajo sistemático y globalizador de su obra, desearía que me dijera dentro de qué grupo literario se encuadra?

(-“Creo que cuando se habla de generaciones es muy fácil meter a los autores en generaciones, porque es como meter especie de rebaños en determinados vagones o no vagones pero sí otra cosa peyorativa que son corrales. Es muy fácil eso de enumerar unos cuantos autores, agruparlos por una simpatía o una afinidad de ideas. Creo que a veces esto se rompe, se diluye e incluso en unos sitios se acumula y en otros se licúa. Pienso que no pertenezco a una generación propiamente dicha. La generación mía podía ser la que descende de Camilo José Cela, Delibes, Ana M.^a Matute, Suárez Carreño y que hay que decir que soy más rezagado. He hecho otra vida mientras ellos han trabajado literariamente y tengo que decir que estoy más cerca del grupo formado por Fernández Santos, Aldecoa, Sastre, los Goytisolo.

Soy una especie de ser intermedio ubicado de una manera incómoda entre unos y otros, muy propincuo a los primeros por herencia, por legado: muy receptivo de los segundos por comunicación, por diálogo, por amistad. Pero creo que soy una especie de ser solitario y enajenado. Soy un poco independiente: participo de unos y otros, puedo estar cerca de Torrente Ballester en unas cosas y estar distante, puedo estar muy cerca de Salinas, Groso, Nieto. Pero soy una astro volátil, descolocado, mal situado, puesto que entré muy tarde en la literatura y además entré con las preocupaciones de los mayores, y haciendo literatura con los más jóvenes. Tengo que decir que soy como un nexo, vínculo o nudo entre ambos: participo de las dos corrientes”).

-¿Existe en usted una mayor preocupación formal, técnica o por el contrario una preocupación por la realidad circundante? ¿O se puede decir que en su obra se conjugan ambos factores de manera armónica? Es decir, ¿intenta usted dar forma expresiva a unas realidades sociales que le preocupan, puesto que vive inmerso en ellas, sin dar prioridad a ninguno de los aspectos señalados al comienzo de esta pregunta?

(-“Toda obra mía es una inquietud y una preocupación y una obsesión por el mundo que me rodea. A mí no me interesan más que las criaturas que tengo cercanas y próximas, los

problemas que tienen, lo que sueñan, lo que sufren, y lo que experimentan. Por tanto la novela, para mí, no es una cosa aséptica, de laboratorio en el cual cojo una pieza e intento discriminar. Mi mundo es el que tengo alrededor, y es un mundo vivo, circundante, angustioso, problemático y totalmente apremiante. Las novelas me nacen por anticipación, por preocupación y por inquietud de lo que está en el aire. Las novelas las adapto conforme van saliendo porque ellas se me imponen a mí mismo. Soy hombre de distintas técnicas, y probablemente las últimas novelas mías serán más revolucionarias en técnica, que muchas que presumen de ser muy modernas. Vivo la realidad y los personajes y el mundo que siento me imponen la técnica, pero ésta, para mí, es una especie de instrumentación, de caparazón, de norma a la que me someto o no, y a la que intento muchas veces subvertir o alterar. Pero lo que me interesa es lo que sucede en mi tiempo y sobre todo el lenguaje de mi obra, que es el que creo que tienen los seres que están viviendo mi inquietud, en definitiva: el drama de esta hora. Este impone su ritmo, su tiempo, su técnica e incluso impone su vocabulario.)”

-Una definición de lo que sea para usted una novela.

(-“Una novela puede ser un diario, una carta, pueden ser muchas cosas unidas. Puede ser algo muy pensado, armónico y total; y puede ser una sucesión de capítulos inconexos. Hasta ahora cada novela mía es distinta. Creo que la novela no es un género definido, el cual tenga unos preceptos y reglas establecidas. Mi novela es según el tema, según los personajes. La novela es varia, múltiple y distinta, en esto no hago más que seguir la definición de Baroja, e incluso, la definición a la que se ha aplicado fielmente Cela.”)

-¿Cómo valora la calidad de una novela? Teniendo en cuenta su juicio valorativo ¿cómo encuadraría toda su producción novelística? Desearía que en primer lugar nos proporcionara una visión globalizadora de nuestra novelística contemporánea y posteriormente usted, y sin falsas modestias, se juzgara como un componente de este peculiar panorama novelístico.

(-“Yo la valoro porque al leerla tenga un interés no solo por el tema sino por el modo de estar tratado este, por la sugestión del mundo que trata y cómo es tratado ese mundo, por el lenguaje. Creo que una novela es la palabra y el mundo que entraña esa palabra. Pero una novela también es lo que el novelista empieza a hacer y no sabe lo que va a ser al final.

Creo que en España hay ocho o diez novelistas que empezaron siendo novelistas, y de los cuales se puede esperar que lo sigan siendo. Si tenemos tiempo y espacio para hacer más novelas, se verá que al cabo de una época, a parte de algunos hallazgos estilísticos formidables como Ferlosio, a parte de algunos casos raros truncados como Aldecoa, más cuentista que novelista, a parte del modo más elástico y más flexible de este proceso ensayístico que ha hecho Delibes, que en unos aspectos es formidable y en otros se ve que hay un intento por seguir un ritmo a parte de lo que pueda significar la herencia de Juan Antonio Zunzunegui, {{con una bora basta, compoet,}} importante, a parte de la lección curiosa, anecdótica, trágica, apasionante estampa del novelista Cela, a parte de los éxitos y los fracasos de Carmen Laforet, a parte de los hallazgos de Ana M.^a Matute, Dolores Medio, de tantas, el panorama novelístico es grande. Pero creo que podríamos decir hasta 20 ó 30 nombres por los cuales la novela subsiste y persiste. De todas formas pienso que la novela es una vocación tenaz, ardua, casi fanática, patológica y por ello pienso que a la larga quedarán muy pocos novelistas. Vendrán unos jóvenes que ya se están haciendo notar, yo me alegro mucho con los éxitos de Leiva, Grosso, de Benet, sobre todo porque todos son aportaciones. Pero hecho el recuento de todo de cada generación se saca, se exprime, se valora, y se decanta lo que es la obra novelística, sólo los que tengan vocación de hacer novela, mucha novela, novela cuantiosa, de cualidad, que suponga un monumento mínimo, pero se sea algo mínimo que aporte algo en lenguaje, modo, estilo, renovación, en problemática y esto va a ser la novela. Esta quedará circunscrita a muy pocos escritores: hay que tener presente a Delibes, Jesús Fernández Santos, Cela, Ana M.^a Matute... son los escritores que se

van conociendo fuera de España, que se leen, se comentan, se traducen. Hay que tener paciencia con los novelistas porque una vez aciertan, pero otras no. El conjunto de la obra de un novelista es lo que da su dimensión.

A pesar de todo, pienso que cuando se sacude el saco de la novela queda muy poco, yo no sé si voy a quedar entre los pocos, pero todavía mi novela no ha dado la calidad, ni la potencia que puedo dar, creo que la próxima novela va a permanecer, va a ser significativa, y por eso me reservo más y publico menos, pienso que es el momento de huir de los premios, de la frivolidad y de estas exageraciones que, incluso los críticos, han perturbado el país.”)

-Me ha parecido advertir en su obra, más que un afán de denuncia rotunda, un escueto deseo expositivo. Me explicaré: pienso que usted se limita a exponer una serie de hechos, de realidades, que son perfectamente verosímiles porque se producen dentro de nuestra estructura nacional (represión sexual, en los seminarios; admiración desmedida por todo lo que suene o se identifique con la palabra “americano”, etc.) Pero pienso que esto no es suficiente para un escritor. Usted, por ejemplo, trata el tema de la guerra y posguerra en *El vengador*, *Con la muerte al hombro* pero no denuncia las consecuencias de esa guerra civil y su posterior influencia. En *Sin camino*, relata la educación que imparten los jesuitas, criticando un solo aspecto de lo nefasto de una educación basada en irracionalidades como es el aspecto sexual. En definitiva: ¿cree usted que sus obras se resienten de una falta de crítica más explícita?

(“-Yo creo, precisamente, todo lo contrario. Pienso que el sentido de la novela debe ser profundo, pero no hace falta llegar a ser expresivo, denunciador, contestatario total. Si una novela se hace bien debe llevar la denuncia implícita hacia lo que sea, hay que dejar al lector que piense, que sienta, es el lector por sí mismo quien debe sacar las consecuencias y conclusiones. Yo no soy moralizante, solo expongo algo de lo que me rodea y esto hiere al lector. Pero no le explico nada porque a mí me disgusta. Solo con decirla está explicada. Ni yo debo llegar a consecuencias de cómo educarse a los muchachos en los seminarios en su sexualidad, en su virilidad; ni creo que tengo que explicar cómo debe ejercerse el perdón en la guerra, ni por qué un ser que tiene obsesión por la muerte llega a la enajenación sexual para liberarse. El peligro es lo grande de la novela, la alarma, la inquietud; lo que crea preocupación en la novela es que el lector advierta que hay un camino secreto al cual se puede llegar y que el autor lo insinúa, lo advierte, pero no lo da porque en eso hay muchas explicaciones. No hay que ser reformista, no quiero ser reformista, no soy un profeta que va a educar a su pueblo pues yo no estoy educado. Solo soy un hombre con un gran desencanto, con una gran desilusión. Cuento las cosas con desengaño, pero al mismo tiempo con un poco de amor y de esperanza, por si algún lector cree que detrás de tanto pesimismo y desastre hay todavía alguna vía abierta.

-La temática de su novela es variada, pero hay algo que no he visto claro. Me refiero al encuadre que se le ha hecho como el creador de la novela católica en España. ¿Puede considerarse a Castillo Puche dentro de la llamada “novela católica”?

(“-A mí me parece que esto de creer que soy el ejemplar de la novela católica es una estupidez y casi diría que un insulto, porque yo como católico tengo unos problemas muy grandes de conciencia y no me considero con capacidad para amonestar, advertir, ni catequizar a nadie, pues yo mismo estoy lleno de conflictos, problemas, dudas, muy profundos, mi novela será siempre una novela que girará más que sobre lo católico, sobre lo religioso, más sobre las dudas del ser humano, más sobre el sentido del más allá y de la muerte. Girará sobre esos problemas, pero eso no es lo católico; no voy a dar normas para resolver un matrimonio, no voy a dar ningún tipo de normas porque yo mismo estoy en duda, en conflicto, en desamparo, en soledad y vivo mi fe con mucha tragedia. Trato de ser sincero con mi fe, exponiéndola como pueda, con el corazón en carne viva y que Dios resuelva el problema como sea. No tengo soluciones, ni resuelvo el problema como católico, tengo fe, quiero tener esperanza y tengo un poco de amor. Pero no tengo el suficiente para tener mi casa rebosante de espíritu evangélico.

Soy un católico que vive su drama. Mi catolicismo es purgativo, agónico, existencial y casi de desesperación. Mi novela tratará de problemas de conciencia, de ética, de religión interior, no me interesa lo externo, pues no soy un cumplidor externo de la religión que desea que el catolicismo sea otra cosa, pero si muchos católicos me oyeran me considerarían heterodoxo o hereje.”)

-Se inserta Castillo-Puche dentro de la corriente que surgió en la posguerra, según la cual crear equivalía a dar una literatura dentro de unas líneas que solo permitía exponer de forma escapista lo que sucedía en aquella época.

(“-En absoluto, mis novelas, desde la primera a la última, han salido mutiladas. No hay novela que no le falte de 30 a 80 folios. Nunca adopté la postura de la fuga, de la evasión. He sido un hombre que me enfrenté con la vida. Me ha costado muchas incomodidades, muchos disgustos. Se cree que soy un autor feliz, dichoso e incluso que estoy asistido y protegido. Esto es un error. Cada novela mía es una suma de disgustos enormes. Probablemente esto ha ido paliando la capacidad de ira, no de rencor, ni de resentimiento, pero sí de denuncia y de protesta que yo llevo dentro. No creo en la sociedad en que vivo y la he denunciado de muchas maneras, lo que pasa es que me han cortado las alas. Soy como un pájaro que lo dejan por la casa dar unas cuantas vueltas”)

-Creo que sus protagonistas solo tienen problemas reflejos de los suyos propios y no problemas actuales, como exige la nueva tendencia de la novelística comprometida con la sociedad que le rodea y que está condicionada por nuestra especial situación geográfico-española.

(“-Creo que esto es un proceso en todo novelista. Primero va contando lo suyo, lo interior; después lo que tiene más cercano, después algo que le limita, le circunda, para atreverse con un mundo más universal, más vasto. Creo que estoy en el momento de dar una novela grande, me refiero a *Jeremías el anarquista*. Creo que ahora doy una dimensión más abismal; seguro que dicen que yo soy el anarquista que lleva la bomba debajo del brazo. Pero yo llevo otra bomba: la de la piedad. Pero esto no por conceptos, como decías antes, cristianos o católicos, sino porque es la novela, esta es la criatura humana en toda su dimensión y yo plasmo su odio, fiereza, rebeldía, su debilidad, sumisión. Pienso que un novelista no se hace de golpe, cuando así sucede quedan trancos y mancos. Los novelistas se van haciendo por partes. Hay novelas que están hechas con pies de barro, que son monolitos fríos, estáticos, de laboratorio, la novela se va haciendo paso a paso, cimentando el autor su propia obra y añadiendo carne al barro, metiendo mármol, hierro hasta que forma una arquitectura. Esta no es preconcebida, no hay esquemas.”)

-¿Cree usted que la novela debe aspirar a transcribir una experiencia, a testimoniar una situación, a defender una postura ideológica o a crear un mundo independiente?

(“-He dicho antes que la novela tiene que aspirar a todo. La novela empieza por soltar un chorro de vida, de expresión y esta es la de un mundo independiente, cerrado y es un testimonio, un compromiso, una denuncia y un riesgo. Al mismo tiempo es una profecía, una historia contada o recontada y revivida, la novela es todo. Tiene que ser algo emocionalmente vívido por el autor, que no sea pura recreación estática. La novela aparte de una creación artística profunda, seria, laboriosa, tiene que ser algo que está sucediendo, que ha pasado, que puede pasar. Algo que vive, que sufre, que muere. La novela no es algo sobre el vacío. Yo no creo en el experimento sobre el vacío.”)

-Por último y con el fin de matizar lo que acaba de decir: frente al problema de la sociedad ¿cree que el novelista debe limitarse a transcribir el mundo tal como lo ve y entiende o más bien señalando las contradicciones de la sociedad que descubre debe cooperar a su transformación?

(“-Si enseñáramos el mundo como verdaderamente es, si supiéramos descubrir y relatar lo que realmente hemos vivido, creo que hubiéramos hecho un descubrimiento grande. Con decir lo que tenemos delante bastaría, pero es que no lo hemos dicho. Solo hemos constatado lo mínimo, hemos dicho minúsculas partes, con asideros, disimulos, fingimientos... Pero la novela tiene que decir lo que está ahí con eso dice lo que tiene que ser, porque con decir cómo es esto tú sabes cómo no tiene que ser. La historia de la novela siempre tiene que ser una advertencia, un aviso, hace un resumen, un sumario de la sociedad, al mismo tiempo que una amonestación, enseña caminos, ilumina, pero siempre el novelista va retrasado o muy adelantado, a estos últimos se les toma por unos ilusos soñadores utópicos poetas de la realidad. Pienso que hay que enseñar lo que es la realidad, para que esta no se repita si es injusta o negativa. Es necesario que la novela tenga esa vía de salvación, de redención total. Es decir, la novela no es sólo un testimonio ejemplarizador de escarmiento, no es el documento vivo, la crónica hecha. Esta si está bien hecha el autor comprometido con su tiempo ha hecho un aviso, una advertencia; no nos equivoquemos otra vez, cuando el novelista ha dicho algo y acusa a su sociedad es porque no quiere que se siga repitiendo lo mismo, y sin embargo los novelistas no hacemos más que repetir las mismas cuestiones, los mismos vicios, defectos, abusos, entonces la gente cree que estamos juzgando a la sociedad anterior, cuando la mayoría de las veces estamos advirtiéndole a la que viene que va a caer en los mismos defectos, abusos, en las mismas hipocresías. Esta época ha sido muy abundante en disimulos, engaños y torceduras de la conciencia. ¿Cómo hay que liberar una conciencia? Es muy difícil, para eso el novelista tiene que tener libre la suya y por eso liberar la conciencia de la propia novela cuesta mucho trabajo, porque los lectores les resultan incómodas las novelas que le narran trances difíciles de concienciación, de examen, la gente quiere complacencias. Estamos en una sociedad que aunque quiere ser crítica es muy burguesa, todavía se está relamiendo los dedos y labios de gusto porque goza de algo. Nosotros los novelistas sabemos que hay que empezar a sentir el dolor, la desesperanza, la amargura, el suicidio, la mutilación de tantas gentes que están al lado nuestro frustradas, fracasadas... y que no podemos salvar.”)

GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO

El propio Castillo-Puche, así como varios críticos (Sobejano (1975), Díez de Revenga (1986) o Coindreau (1958), se afanaron en justificar su filiación a la “generación del medio siglo” o “generación de la guerra”. Coindreau aporta una nota importante para nuestro estudio y es la aseveración de que la influencia de la guerra civil española en estos escritores, aunque fue de una manera indirecta, quedó grabada en el subconsciente, puesto que todos ellos eran jóvenes. Castillo-Puche reconoce su filiación a esta generación en un artículo publicado en *El País* el 20 de junio de 1988, “Jesús Fernández Santos, en la generación de los cincuenta”:

Jesús y yo inauguramos con nuestras primeras novelas la producción del grupo, Jesús con *Los bravos* y yo *Con la muerte al hombro*, las dos en 1954 (...). Nuestro grupo (...), los que empezábamos a escribir en los cincuenta, era un grupo bastante unido y, aunque cada uno fuera hijo de sus intenciones y padre de sus obras, éramos bastante solidarios. Nos sentíamos todos bajo el imperio de las circunstancias adversas, siempre alertados por cualquier preanuncio de libertad, por cualquier grito profético o posibilista, como fue la *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo, en 1949, o las obras de algunos poetas, como *Hijos de la ira* (1944), de Dámaso Alonso; *Lázaro calla* (1949), de Celaya; *Quinta del 42* (1953), de José Hierro; obras y autores, actitudes y testimonios que constituían para nosotros como un vislumbre de esperanza. Por supuesto que otros autores pueden ser considerados de la generación de los cincuenta; pero no pertenecieron a este grupo o cogollo inicial. Nos unía un mismo modo de sentir la realidad española, la misma conciencia crítica, la actitud reformista, la necesidad de burlar la censura y de

soliviantar en lo posible el ambiente cultural adormecido y acallado, aunque cada cual soñara con su revolución, su anarquía o su paraíso escondido.

Belmonte Serrano (1997: 19-33) analiza de manera exhaustiva esta cuestión. Por ello considero que está suficientemente tratado y analizado y solo me corresponde dejar anotado que aunque Castillo-Puche comienza su recorrido tomando plena conciencia de pertenecer a esta generación, cada vez se va perfilando más su propia individualidad, que hará que se descuelgue del Grupo; de ahí su calificativo de “escritor independiente”.

En fin, solo he pretendido ofrecer una muestra de lo polémica que ha sido la adscripción de Castillo-Puche a cualquier movimiento, o generación o tipología literaria y que él mismo, como he recogido en los dos breves fragmentos periodísticos, ha ido tomando conciencia de su propia individualidad aunque sin perder de vista esa colectividad de la que formó parte.

NOVELA CATÓLICA o ¿un primer paso para llegar a la novela de autoformación y autoconocimiento?

Este subapartado es sumamente importante, sobre todo en las primeras décadas de la vida literaria de Castillo-Puche: unas veces él mismo se considera escritor de novela católica e, incluso, teoriza sobre el concepto; mientras que otras considera un insulto que le tachen a él de novelista católico.

A través de correspondencia privada dirigida a determinados obispos⁹⁸ se cuenta entre las filas de escritores “católicos”, fundamentalmente para conseguir un fin: lograr que le publiquen sus novelas en tiempos de censura. Nos sirven de ejemplo estas dos cartas dirigidas a obispos para poder publicar *Cmh*:

CARTA N.º 1:

Madrid 27 de enero de 1954

Excm. Y Rvdmo Patriarca de las Indias Occidentales
Y Obispo de Madrid-Alcalá
Dr. Leopoldo Eijo y Garay
MADRID

Mi respetado y querido Don Leopoldo:

Hoy he querido visitarle pero no me ha sido posible llegar hasta su Excelencia Reverendísima. Intentaré verle el viernes.

Se trata de lo siguiente: La novela de la que le vengo hablando últimamente quiero que la vea —si puede ser personalmente— su Excelencia Reverendísima. El Editor quiere lanzarla enseguida. Esta novela *Con la muerte al hombro* ha quedado finalista del último Premio Nadal donde al parecer han hecho lo que les ha dado la gana. Todo el éxito de mi obra está en que aparezca lo más pronto posible. Tiene ya ambiente y ya es hora también de que pueda aparecer dignamente al público.

⁹⁸ Estas cartas las encontré en la Fundación de Castillo-Puche en Yecla y las he transcrito literalmente. Son previas, como se aprecia en la fecha, al informe de autorización de *Cmh* que aporté en el apartado de la censura de su narrativa.

La obra la ha leído el Jefe Nacional de Censura, Don Joaquín Úbeda. Me ha anotado unas líneas que he corregido al instante. Hay otras páginas en las que por tratarse de un asunto de fondo religioso, me ha dicho que le gustaría que las leyera un eclesiástico. Inmediatamente yo he pedido que le pasen la obra a Don Andrés de Lucas y hasta me he entrevistado con él. Estoy dispuesto a corregir y revisar lo que sea, aunque creo que no ha de ser necesario. Conste que la obra podía haber sido autorizada pero no quiero que tenga ningún reparo y prefiero que Don Andrés me advierta y diga lo que hay.

El protagonista es un tipo desesperado pero Dios está en el fondo de su trágico destino. Algo pienso, más positivo que tanta falsa literatura religiosa como nos está entrando de dentro y de fuera. Puede pedirle criterio sobre ella a Don Andrés pero si su Excelencia Reverendísima quiere verla personalmente yo le podría dejar una copia. Me gustaría que lo hiciera. Calculo que le quitaría el mal sabor de boca de la otra, por el tono literario en que está escrita e incluso el ambiente.

Tengo, eso sí, una gran prisa porque se me ofrece la oportunidad de que me la editen enseguida y es, a fin de cuentas, mi medio de vida.

Necesito hablarle también sobre el piso, que me urge tanto como publicar la novela. El General Alonso Vega va a dar ya –y están terminándolos– los de su bloque y yo creo que si insiste su Excelencia Reverentísima lo lograríamos. Yo sé que esto es un abuso de su bondad pero es mi única vía abierta a este milagro. Por la renta y el sitio, cerca del trabajo de mi novia y del mío, sería ideal.

Yo no quiero, mi querido Don Leopoldo, que se canse de mí aunque siempre venga con las mismas pegadas. Necesito su ayuda y es para mí un gran consuelo ver que me pudo dirigir a su paternal corazón. Besa su anillo Pastoral

José Luis Castillo Puche⁹⁹
Plaza Santa Bárbara, 4.

Vemos que se considera escritor católico, cuando en otros textos dice que los que le llaman escritor católico es para “joderle”. ¿Quizás por la necesidad de publicar?

CARTA N.º 2:

Madrid 3 de febrero de 1954
Excmo y Rvdmo Señor Obispo de Madrid- Alcalá
Y Patriarca de las Indias Occidentales.
Dr. Leopoldo Eijo y Garay
MADRID

Queridísimo Patriarca:

Ayer he hablado con D. Andrés de Lucas quien me dijo que hoy le entregaría a Su Excelencia Reverendísima mi novela. Tengo mucho gusto en que la lea, como puede suponer y se lo tengo pedido y anunciado, pero yo le suplico de orden de que se me autorice lo más pronto posible, para ir tirando entretanto. Yo corregiría en las pruebas todo lo que Vuestra Excelencia Reverendísima me indicase. Es para mí urgentísimo tener la autorización porque se trata de una ocasión única para mí. (Ya está autorizado el Premio Nadal y parte del éxito de mi obra está en

⁹⁹ En esta carta el apellido de nuestro escritor aparece sin guion, como veremos en otras situaciones.

este “a priori”). El editor me la publica y la está esperando, siempre que sea en esta semana, de otro modo no tendré contrato. Ya más de un mes, entre unas cosas y otras, que la novela está censurada. De no poder disponer de ella pronto sería otra novela mía que pasaría al fondo del baúl, y sería, sobre todo, gran desilusión para mí, aparte del perjuicio económico. Creo que se da muy bien cuenta Su Excelencia Reverendísima de lo que significa para mí salir adelante.

¿Es que vamos a tener que emigrar justamente los escritores católicos y hay que dejarle el campo a los que ni sienten ni piensan ni quieren con su fe y su esperanza la falta de amor de este tiempo? Yo no digo que *Con la muerte al hombro* sea una novela católica, la novela católica que yo me he propuesto y he de escribir, pero en ella hay una angustia que no veo que sea condenable. Quizá mi primera novela de nervio religioso sea *Sin Camino* cuando le llegue la hora de su transformación. Y nadie tiene cogida mi palabra más que su Excelencia Reverendísima. Quizá no esté del todo mal aparecer con esta, algo atrevida, para sentar luego con valentía el problema de la fidelidad.

No dude, querido Don Leopoldo, de mi buena voluntad. Sólo por sentirme asistido de su comprensión y benevolencia, bien sabe Dios que he desechado tentaciones muy fuertes para un escritor. Si algo me irrita es la manga ancha que hay con quienes tocan las cuestiones sin fundamento e intención.

De todos modos, siempre a los pies de su Excelencia Reverendísima, pide su bendición una vez más.

José Luis Castillo Puche
Plaza Santa Bárbara, 4

En esta posición, en la que por el momento Castillo-Puche se siente muy cómodo, se atreve a teorizar sobre este concepto para zanjar la polémica que venía despertándose rayando la década de los 60. La siguiente conferencia, que he transcrito literalmente según el documento que encontré en la Fundación de Castillo-Puche, la pronunció nuestro autor en dos ocasiones: una, durante el ciclo de conferencias dedicadas a la existencia de la novela católica en España, durante el mes de febrero de 1960 en el Ateneo madrileño; y, otra, pronunciada el 12/3/1960 en la Sociedad Bilbaína, sobre el mismo tema. En esta conferencia Castillo-Puche aclara el panorama surgido en estos años, además de su posición y encuadre personal ante esta corriente.

Conferencia en la que Castillo-Puche hace apología de la novela católica:

Se me hace esta tarde —y para que la conteste— la siguiente pregunta: ¿existe la novela católica como género?

Pues bien, la respuesta va a ser radical y tajante: la novela católica, esto es, una novela que además de novela es por añadidura católica, es un producto existente en eso que se podría llamar mercado mundial de la novela. Como existe la novela social, la novela psicológica, la novela costumbrista, la novela policíaca incluso, existe dentro del género novela esa modalidad que, autores, editores y público han dado en llamar novela católica. Y tan está ahí delante la novela católica que hay novelistas, algunos buenos novelistas, que ante todo son novelistas católicos. Notad que he dicho novelistas católicos y no católicos novelistas, que es muy distinto.

¿Cómo negar la existencia de un género literario que a posteriori se nos da ya impuesto y marcado? Si hay novelas católicas, es que existen y cuando algunos críticos y ensayistas hablan de ciertas novelas hablan de novelas católicas y cuando se refieren a determinados autores hablan de novelistas católicos.

Lo verdaderamente curioso es que este encasillamiento, novela católica y novelista católico, no ha nacido de un autor que haya querido hacer, la mayoría de las veces, confesión de fe en sus novelas, ni siquiera del modo especial con que el novelista ha trabajado su materia novelesca, sino de un apodo, encomiástico o despectivo, con que ciertos nombres y tratamientos novelísticos han sido calificados desde fuera, o por los hinchas de la apologética o por los sectarios de la religión católica. Hasta tal punto esto es así, que ha habido autores que, habiendo rozado una vez, periféricamente diríamos, en sus novelas un tema católico, algo que sonaba a credo católico, ya siempre han sido llamados novelistas católicos, sin que aquella novela concreta ni en las siguientes tuviera intención de hacerla. Hay algo, pues, algún signo externo o alguna postura radical que hace que una novela pueda ser llamada católica.

Lo verdaderamente curioso, repito, es que se dan novelas católicas aun a despecho de algunos de sus autores, que se avergüenzan de lo que les ha salido porque creen, como escandalizados católicos, que una novela pierde rango artístico y categoría social si lleva encima la etiqueta de católica. Este escándalo, por el contrario, no lo sufren aquellos autores que al tomar posesión de su fe católica han creído encontrar una total solución a todos los problemas y a los que no se les ocurre pensar que el arte sea algo que deba quedar fuera de esta profesión totalizadora de sus vidas. Solamente, -insisto-, aquellos católicos que lo son sin saberlo y sin quererse enterar de que lo son, aquellos autores que creen que lo católico es un adjetivo postizo y una adherencia supletoria, pueden sentir vergüenza de que les llamen católicos y sobre todo de que a sus novelas se las pueda llamar católicas. Y acaso las novelas de estos autores católicos de rito diríamos que oficial, católicos de consecuencia histórica, católicos de convivencia familiar y adaptación hasta política de lo católico, con sus novelas no hacen otra cosa sino evidenciar el matiz particular de su catolicismo de nombre y no de fe, acaso del puro sentimiento y no del corazón, catolicismo de las circunstancias y no de la cabeza, catolicismo sin el carácter distintivo de lo católico, que es la guerra y la paz de toda alma que, sintiéndose en posesión de la verdad, goza y sufre cuando otros ni sienten certidumbre en su destino de hombres, ni aceptan como salvadores los mandamientos de una doctrina.

Aunque visiblemente un autor católico no plantee en sus novelas, en alguna de sus novelas, algún conflicto que gire sobre supuestos religiosos de la religión católica o de vivencias espirituales de algún choque moral que tenga algo que ver con la moral católica, la novela será católica, pues no es necesario tampoco que las novelas católicas tengan que ser proclamaciones de dogmas ni algún rasgo indeleble de catolicidad. Fijaros que cuando estoy diciendo católico y catolicidad, estoy tratando de huir expresamente también de todo alarde de catequesis y de proselitismo meramente subjetivo y externo. Para mí, lo católico es un don, una gracia que incluso nos rebasa cuando somos malos católicos; y este don y esta gracia actúa de algún modo a través de nuestra existencia, y solo cuando, positivamente, de manera preconcebida y afectiva, uno rechaza y elimina la carga intelectual y la resonancia sensible de lo que son y significan los símbolos católicos, y disiente y se aparta de lo que son los criterios prácticos que la Iglesia nos pone como magisterio, es cuando se ha cortado toda vena de transpiración católica. Aun sin quererlo puede un autor hacer novela católica porque la novela es vida y el católico, para tratar los temas de la vida, los alegres y los amargos, tiene dentro de sí unos recursos de paz interior y de salud moral que inevitablemente tienen que afluir en su obra, aunque no sea como consecuencia de lo que su vida es en realidad pero sí como aspiración y disciplina dentro de una confesión. Lo que ocurre es que, tan pronto se habla de confesión se piensa en algo estrecho y forzado, en algo que obedece a circunstancias impuestas y a normas establecidas y pocos son los que al hacer confesión de católicos sienten por dentro y por fuera la seguridad y el optimismo de estar caminando por una ruta amplísima y cierta. Yo prácticamente no concibo la mentalidad de ningún católico mediante ilustrado que no crea firmemente que su religión es algo válido y eficaz, de universal respuesta a todos los problemas. El católico, además, que así piensa, en realidad no es católico sino el conformista de un credo desconocido y desvalorizado.

Yo no llamaría tanto novela católica a toda aquella que en un último capítulo mete una conversión; aquella que en el primero saca un cura; aquella que ya en la mitad nos cuela un milagro portentoso y que aprovecha cualquier circunstancia de la peripecia de los personajes para soltar algún sermón sobre lo hermosa que es la virtud, lo bello que es el Evangelio y lo feísimo que es el Demonio. Todo esto no es para mí precisamente novela católica, sino una táctica propagandística que por una vez que dé resultado, cien veces lo que hará, sin ningún género de dudas, es no solo reducir la fuerza de la novela, –caso de que lo sea y empiezo a dudarle en esta textura–, sino a ahuyentar a todo lector inteligente y serio. Sin que aparezca Dios, sin que aparezca el Demonio, sin que se trate de sacramentos ni de trasuntos místicos, una novela puede ser católica porque el catolicismo no solo es doctrina y moral sino que es también vida y vida ancha, vida múltiple, vida rica, vida fantástica, vida real.

No es pues, que la novela católica sea una novela limitada, sino que muchos católicos se empeñan en limitarla, lo cual es lo peor de las tentaciones. El novelista católico no está comprometido más que a ser auténtico y verdadero, y salga lo que salga, que siempre saldrá algo viable y creador. La virtud principal del novelista es y debe ser, la imaginación al servicio de la obra novelesca y por supuesto no el afán apostólico ni nada parecido. La novela trata de seres humanos y no de cofrades ni de congregantes. Lo único que puede distinguir a un novelista católico de otro que no lo es, es que en los temas de sus novelas el novelista católico siempre llevará, aunque sea insensiblemente, algún toque de caridad, algún discernimiento instintivo propio de su visión del mundo, algún rayo de esperanza que indudablemente no pondrá nunca el autor francamente agnóstico o algo sistemáticamente descreído y demoníaco. Como es natural, casi toda la novela tiene que tratar siempre de pecados, porque las novelas cuentan historias de hombres y no de ángeles; pero el novelista católico tampoco debe pensar ni mostrar que no es partidario del pecado, es decir, que el pecado no le atrae ni le gusta. El novelista que solo sintiendo lo que es la caída se puede comprender lo que es el perdón. O sea, que novela católica hasta puede ser la que sea todo lo que son las demás, aun las más crudas y fuertes, pero que además, por encima y por debajo y sin ponerse de rodillas ni entonar misereres, descubra de algún modo que la vida de estos seres que pecan no es vida perdida mientras haya una posibilidad de redención, y que esta posibilidad no la puede manejar el novelista católico para maldecirla ni condenarla a tontas y a locas. Dudo, además, de la ejemplaridad de esos relatos de buenos y malos; de la facilidad con que cada creyente quiere administrar los carismas. Precisamente lo católico, para mí, es el respeto al Ministerio ante todo, incluso al misterio de los demás, y es también una voluntad generosa, generosísima, y lo más esperanzadora posible, cuando esté novelando incluso trozos de vida angustiada o envilecida.

Por mucho que un novelista católico penetre y penetre en el alma de sus personajes y los encuentre vencidos y devorados por los enemigos de su tiempo y de su eternidad, nunca habrá llegado al abismo de bondad que es la voluntad de salvación de Cristo.

¿Se va a hundir el catolicismo porque un personaje muera escéptico, si realmente se ha comportado escéptico en la vida, o porque otro desafíe la justicia y sea un criminal, viviendo a pesar de ello feliz y respetado por la sociedad? Estas y aun peores cosas ocurren a diario en la vida; luego el novelista católico no puede ni debe rehuirlas, aunque naturalmente ha de verlas y exponerlas a la luz de lo católico. Quiero decir que no ha de mostrar su aprobación. Al contrario, bastará que algún personaje exprese, dentro de la obra, el dolor y la tristeza del pecado y de la falsa religión. Con esto bastará para que sea novela católica.

Dice M. Gálvez en su libro *El novelista y las novelas*:

El escritor católico posee un sentido exacto de la humanidad y de la vida. No es ridículamente optimista, porque sabe lo que es el pecado, y no es pesimista sin remedio porque sabe lo que es la Gracia, porque tiene Fe y Esperanza. El novelista católico podrá describir o

analizar todas las miserias humanas, pero nunca faltará en las páginas de su libro una luz de esperanza o de misericordia. Nunca faltará Dios, sencillamente. Y bastará una palabra, allá en un rinconcito de su libro, para iluminarlo y engrandecerlo.

Lo que sí creo yo es que no ha habido hasta ahora buenos novelistas, grandes novelistas que, siendo católicos de verdad, se sientan hondamente revolucionarios, esto es, que no teman a la verdad, sea la que sea, y que adopten la extrema y heroica postura de no abandonar a sus personajes cuando se encuentren en lo más caótico de las pasiones. Siguiendo al hombre, el novelista católico nunca se equivocará; pero seguro lo no es dejarlo a mitad del camino diciéndole: “No te sigo porque te vas a condenar. Si se condena, hasta los mismos infiernos tiene que bajar el novelista para sentir con él el dolor de aquella condenación, como si fuera la propia. Como propios ha de tomar el novelista los duelos y los choques, y debe seguirlos hasta el final, y no con voluntad preservativa e higiénica de incontaminado, sino sufriendo y padeciendo con los hombres de carne y hueso que deben ser los personajes, por débiles y obstinados y flacos de voluntad que sean. A fin de cuentas ser católico no es más que pertenecer a esa comunidad de seres que están comprometidos a continuar el sacrificio de Cristo, con voluntad además de incorporación de todas las cosas a su fin último.

El novelista católico no puede hurtar el bulto a la realidad, por cruda que sea sino que ha de acercarse a ella como Cristo se acercó a los apestados y a los leprosos. Como dice Paul Claudel, “aún hoy se esconde el rostro del Salvador bajo las más escupidas y horrendas deformaciones”.

La novela, a fin de cuentas, es testimonio y el testimonio no pide más que testimonio; pero cualquier testimonio en católico tiene que resultar de por sí constructivo. Y mal remedio será, en novela, añadir alegato y justificación a lo que debe desprenderse de un modo natural de las conductas trazadas. Es natural que el juicio del novelista se percibe muy bien a través de la obra, pero sin dar fallos ni sentencias, sin clasificar de modo aleccionador los pasos de los personajes. Los pasos han de ser libres y muy suyos, y en una novela católica lo único que deberá traslucirse, a veces sin que sea expresivo, es esa gravedad interna que pesa y mide las cosas con otras distintas de las meramente humanas.

El aliento sobrenatural es algo más que un rataplán teológico; es también una especie de pureza que nos permite no alterarnos por la maldad del mundo y ni por la ofuscación de la carne.

Un novelista católico, si es además buen novelista, podrá añadir a lo que haga otro cualquiera, entrando con respeto y pasión en la cárcel del alma, profundidad y trascendencia, cosas que otros novelistas –atentos tan sólo a lo estético y a lo objetivo externo y aparente– no llegan ni pueden llegar.

Decía San Francisco de Sales que “la pureza solo se encuentra en el Paraíso y en el Infierno. Pues bien, el novelista católico, en tanto es creador no tiene que estar ni en el paraíso ni en el infierno, sino en la vida que de las dos cosas tiene un poco, pero no la verdad entera y definitiva. No concibo ningún buen novelista sin una sensación apasionante del misterio del corazón humano, de su capacidad de maldad y de su potencia de resurrección, de su familiaridad conjunta diríamos con los ángeles y los demonios. ¿No es zona psicológica el querer por ejemplo huir de una traición de la propia voluntad? ¿No es momento de análisis la debilidad de una naturaleza y su acercamiento, pongo por caso, al crimen por la incitación de una amistad perversa? ¿No es tipo novelable el individuo, otro hecho como siempre altanero en la demostración de su fe y que en una época de persecución por cobardía fisiológica y miedo a la muerte no confiesa y renuncia lo que siempre ha sentido y por lo que no tenía más remedio que morir? ¿Cuál sería después la vida de este sujeto? ¿Sería suficiente para un hombre el arrepentimiento o podría añadir un complejo tremendamente denunciado y ofensivo?

Todo está repleto de temas para un novelista católico que no sea farsante, porque a los temas de los otros puede añadir aquel hondo sentido, aquellos remordimientos, aquella pupila iluminadora que parte de la Cruz y que sabe que hasta la culpa más atroz y la iniquidad más horrenda pueden borrarse y que el corazón del hombre es un caverna desconocida y aturdidora?

La simple presentación de los estados de espíritu ya es muchas veces un buen camino para novelar, si el novelista no se da por satisfecho con los esquemas admonitorios y las advertencias moralizadoras. La moral, lo que muchas veces se llama la moral y que no es más que moralina –un producto hipócrita la mayoría de las veces para teñir de rojo o de blanco la propia esterilidad cristiana y la propia y dañina hipocresía. La Humanidad es más amplia que el canáculo y más amplia todavía que la Humanidad es la voluntad salvífica de cualquier cristiano que opere al lado de la Iglesia. ¿Por qué el novelista católico ha de temer a las más bajas realidades, si más bajo aun hay algo pero de lo que aparece y por encima de cualquier cabeza enloquecida, por dentro de cualquier conciencia perturbada hay corrientes misteriosas que transportan el mensaje? Lo que ocurre es que para ser novelista católico se necesita una energía feroz, a veces para luchar contra los mismos eclesiásticos –que hacen tabú del depósito santo– a veces para patear a tanto devorador de las entrañas de Cristo en los pobres que lo que busca es comodidad y holgura para su buen vivir, predicando resignación y paciencia.

Yo soy católico y entro en el terreno de las propias expansiones.

El catolicismo considero que es la única mente y sensibilidad que por voluntad divina tenemos para interpretar esta gran felicidad y este gran riesgo que es vivir en la tierra como seres humanos. No los que hemos tenido la suerte de nacer católicos.

Un católico puede ser optimista y tiene que ser pesimista. Hay muchos que se pierden, pero hay muchos también que se salvan.

Un católico hasta tiene que estar dispuesto a admitir y aceptar que es posible que se salven otros que no están dentro de su Esperanza y que no obstante, viven en el redil escogido, puede perderse.

¿Da o no el catolicismo una explicación adecuada y razonable a las inquietudes humanas? ¿Es posible dentro del catolicismo dar con las fórmulas solucionadoras, universalmente orientadoras y críticas para hacer prosperar la humanidad por vías de progreso y pacificación? ¿No es la subsistencia del catolicismo, a pesar de la permanente negación de los propios católicos fariseos y simuladores, un ansia de justicia?

Os digo todo esto porque creo en ello ciegamente y porque me doy cuenta también de que muchas veces la novela católica del novelista católico más que inventarse maniqueos y herejes lo que deberá hacer es atacar a fondo todos los disimulos y perjuros de los confesionales cobardes o mentirosos, de los fieles oportunistas y amañados.

El día en que yo no creyera con toda honestidad y anhelo que el catolicismo es mi ley de vida, yo dejaría de serlo. No sé si sería comunista o agnóstico absoluto, pero lo que no haría nunca sería jugar con algo que sobrepasa mis fuerzas y está tocando lo divino.

Porque creo que el catolicismo está presente hasta en muchas páginas de novelistas, indiferentes es por lo que creo que el novelista católico tienen una responsabilidad inmensa, y la primera de todos es la de no complicar ni comprometer con la ñoñería de sus devociones o el fervor de sus corazonadas apostólicas, la suerte de la novela.

El objetivo-apostolado nunca debe mermar, sino todo lo contrario, multiplicar, la calidad artística del relato. Esto es fundamental. Y si no es así, más vale al tal novelista católico no introducir ninguna clase de prédica. El ansia apologista a veces no lo necesita la Iglesia. La Iglesia tiene más vida que todos nosotros juntos; por eso subsiste y supervive. La Iglesia tiene más vida que todos nosotros juntos; por eso subsiste y supervive. Repitémoslo: ante todo la novela tiene que ser novela y la novela católica, por encima y por debajo de lo católico, lo que tiene que mostrar es una novela bien hecha. Ya es buen apostolado que un hombre que públicamente se confiesa católico sepa hacer una obra de arte en la que, sin rehusar el abordaje de los problemas más capitales de sus prójimos y los suyos propios, dé una alta nota estética.

Lo que interesa principalmente en una novela es la autenticidad de las emociones humanas que entran en juego. Si los ingredientes de inquietud o de sosiego religiosos de tipo católico que el novelista católico trata de incorporar a la novela no van en la misma línea de conducta que exigen los personajes o la trama del asunto, lo mejor que debe hacer tal novelista es seguir adelante sin meterse en más teologías. Es preferible siempre una novela decorosa sin argumentación ni conclusiones católicas traídas por los pelos que una novela católica repleta de guías preceptivas y consignas pontificias metidas con calzador.

El matiz católico de la novela católica más que en el proceso global o en las anécdotas externas y pasajeras, debe residir en una especie de dialéctica interna que la mayoría de las veces no necesitará pronunciamientos resolutivos ni actitudes definitorias. No me gustan nada los dilemas furibundos preconcebidos para una catequesis de conversión. No creo además que surtan efecto. Si algunos novelistas europeos, recién convertidos, han hecho impacto con novelas suyas que han resultado católicas por entero o católicas a medias es porque ante todo fueron buenas piezas artísticas, de interés, de armonía lógica, de cordura humana, de conocimiento radical y sincero del alma humana.

Las novelas católicas que están basadas en el conformismo y en la resignación no son ningún buen servicio a la Iglesia.

Algunas novelas, incluso no hechas por católicos, han producido saludables reacciones en los espíritus porque estaban animados de un deseo vehemente y descarado de encontrar la verdad, la justicia, la solidaridad humana e incluso un poco de humor y de regocijo humano.

Nadie conoce los caminos del Señor. El Señor a veces escribe derecho sobre renglones torcidos. Francis Mauriac ha escrito en las últimas líneas de “El.....”:

Pero el drama solo interior del hombre que doma su cuerpo de barro –el que no se expresa en palabras y en gestos– ¿cómo describirlo? ¿Qué artista osaría imaginar los caminos y las astucias de la Gracia, su protagonista misteriosa? Es nuestra miseria y nuestra servidumbre no poder sin mentira sino las pasiones.

En la novela de un católico honrado, sencillo pero enamorado de su arte, no actúa solamente él; sin que el novelista lo sepa actúan otros talentos y otras sugerencias.

Novelas escritas por hombres religiosos –no me refiero naturalmente a frailes sino a espíritus religados a la transcendencia de las cosas, aunque sean hindúes, ortodoxos o protestantes han logrado remover y suscitar más íntimamente las almas que muchas novelas hechas por católicos cargados de autosatisfacción, pedantería, orgullo, impiedad con los prójimos. El apostolado, a veces, puede ser un pretexto banal de morbosidad y suficiencia tonta.

A un novelista católico se le ve venir pero no por demostraciones a priori ni por cálculos estratégicos para referirse solo a temas de índole apostólico sino por una singular disposición de

ánimo que le haga ver las cosas de la novela, la propia incertidumbre y aun agonía de sus personajes, no tanto ya con serenidad sino con altura.

Novela es siempre lo imprevisto y lo previsto, fantásticamente, lógicamente llevado hasta el final. Sea el que sea no hay que azararse. De lo que sí puede estar seguro el novelista católico es de que sus personajes no han de traicionarse. Es preferible a veces que el novelista católico se quede corto y defienda valores diríamos que naturales y de sentido común que pasarse a argucias dialécticas y a itinerarios ascéticos. Lo humano es lo primero. Cristo no vino a deshacer la naturaleza humana sino a sublimarla.

Por otra parte, ¿quién puede negar que coger desde el principio al final un problema auténtico católico, sea de matrimonio, de conversión, de apostasía, de martirio, exige un pulso casi heroico? Si además del pulso artístico, se da esa santa libertad de los hijos de Dios, ¿quién osará decir que el novelista nace ya mutilado y parcializado?

Por el amor hemos de ser juzgado los cristianos, pero a los novelistas se les ha de exigir en su día infinidad de cuentas, pero principalmente por si en sus obras puso o no aquella fabuladora manera de ver la vida que es propia del artista que sabe que en resumidas cuentas todas las novelas que hagan los hombres nada tienen que ver con las que Dios tiene metidas en la cabeza, como ha venido a decir Chesterton.

Lo que realmente es admirable es que estemos aquí tratando este tema. ¿Por qué y a qué todo este revuelo de novela católica por aquí y por allá?

Nadie puede dudar de su presencia y no citaré ningún nombre. Existe como una novedad y existe con verdadero decoro y relieve, sobre todo fuera de España. A caso los países católicos por decreto pierden un poco ese disparadero del afán renovador y polémico que se da en países de antagonismos de credos o de lacerante indiferentismo.

Es notable que a la par de la novela existencialista que ha tratado de llegar a las raíces primeras y últimas de la existencia y que se ha escudado en el absurdo y hasta en los sueños alegóricos de vaguedad metafísica, hay hecho su aparición la novela católica. Es notable que esta estimuladora y vigilante purga de la novela católica se haya dado en Francia, país que solemos calificar de tenebroso en lo que se refiere a potencias del mal y en Inglaterra, país que suponemos fuera de la amistad angélica. ¡Y qué escritores católicos, no tanto ya novelistas, sino ensayistas y poetas le han brotado a la Iglesia en estas comunidades! Pero no ha sido solamente en estos dos países; actualmente ya cada país europeo tiene algún digno representante en esta avanzada que aquí queremos ver un poco como desafiadora o clandestina y que es en la mayoría de los casos una conducta de pura lealtad a los principios y a los hechos.

A mí no me parece ni siquiera una moda como muchos creen. A mí me parece una reacción consecuente con la ola de negación y de pavor que va asociada con el signo de los tiempos. Todos los grandes novelistas tuvieron a Dios presente de algún modo –Tolstoi, Balzac, Dickens, Dostoiewsky, Cervantes- aunque lo tuvieran a veces de un modo nominal y vago. Pero pudiera ser que algún gran novelista algún día, manejando barro y sudor, sangre y lodo, amasara héroes de encanto sobrenatural. No me refiero, por favor, a vidas de santos ni de niños mártires de la pureza, aunque alguna vez pudiera pasar que una de estas vidas entusiasmara más que una novela. El Cura de Ars ofreció para todos los intelectuales franceses, hasta para alguno bastante irreverente, una especie de hechizo extraño. No me refiero al Año Cristiano sino a tipos humanos de sueños y pasiones profundamente humanas en los que pueda centellear la luz de lo divino.

Pero no hay que forzar la máquina. Esto ya no es cosa de quererlo sino de merecerlo. Lo que es cierto es que un nuevo camino se ha abierto.

Cuando hemos oído al sacerdote de *El Poder y la Gloria* decir: “Dios mío, inflígidme cualquier muerte, hasta la de morir en estado de pecado mortal, sin contrición, pero salvad a esta niña”, sabiendo que se está refiriendo a su hija, sabemos que una nueva valentía se ha apoderado de la imaginación de los católicos.

Yo lo que creo es que vivimos dentro de una religión y vivimos rutinariamente y que a penas ni siquiera la conocemos. No hay muchos novelistas atravesados por el rayo fulminante del amor al prójimo y acaso la esterilidad de muchos sea consecuencia de esa manía de soberbia de querer estudiar a los seres humanos como bichos de laboratorio. Hay algo más. Como tampoco la Iglesia es esa fachada a veces fría que hasta puede darse el caso de que alguna vez nos tire un poco para atrás.

El catolicismo, aun con sus vicios visibles, es algo enorme y fenomenal. Tiene dentro fuerzas naturales para las más locas operaciones. El catolicismo no mutila, no castra, no empobrece.

Hay un catolicismo fanático y poco estrellado, catolicismo que no se ha paseado nunca al borde del lago de Tiberiades al lado de los pastores. Pero ese no interesa. Contra ese mismo catolicismo es contra el que hay que hacer la gran novela católica, una novela que sea religiosa sin ñoñeces, que sea monumental sin heder a sepulcros, que sea fraterna sin sectarismos.

El novelista si lo es de raíz puede respirar a pleno pulmón dentro del catolicismo. Lo que ocurre es que nosotros somos como el hijo del “Hijo pródigo”, aquél que se quedó en la casa confortable del Padre cebando los recibos y cebándose bien. A veces tienen que venir los Hijos pródigos a descubrírnos la maravilla de nuestra mansión de siempre. Y entonces, en vez de agradecerles el favor, lo que hacemos es poner mala cara y protestar. La Casa del Padre evidentemente es cómoda, pero el corazón del novelista tiene que estar partido y una parte tiene que estar defendiendo la heredad y la otra desafiando los vientos por los caminos.

¿No os parece que es así?

Algunos de los comentarios periodísticos a estas conferencias son los siguientes:

¿EXISTE LA NOVELA CATÓLICA EN ESPAÑA?

+DIARIO DE NAVARRA, PAMPLONA, 17 abril 1960

EN TORNO A LA NOVELA CATÓLICA EN ESPAÑA.

Unas conferencias en el Ateneo suscitan de nuevo la cuestión.

¿Existe la novela católica como género literario?

MADRID.- (Crónica literaria de la Agencia “Logos”, por Alfonso Albalá)- El Aula de Literatura del Ateneo de Madrid ha venido celebrando, durante el mes de febrero, un ciclo de conferencias en el que dos novelistas –Alejandro Núñez Alonso y José Luis Castillo Puche¹⁰⁰– y un crítico –Leopoldo Rodríguez Alcalde– han estudiado un tema realmente actual e interesante: si, en verdad, existe la novela católica como género literario. La preocupación por este tema en nuestros medios literarios no es de hoy. Hay, desde hace ya algún tiempo, un indudable estado de

¹⁰⁰ En muchos de los documentos que aportó se recoge el apellido del escritor yeclano sin guion: Castillo Puche. En estos casos yo lo he transcrito literalmente como ya advertí.

opinión en torno a dicho tema, cuyo análisis puede darnos consideraciones de una importancia insospechada.

Precisamente, porque la novela es siempre reflejo y testimonio de la sociedad en que aquélla es creada y se produce –ya que entre otras muchas cosas importantes, trata de interpretar y diferenciar al hombre de esa sociedad– es indudable que una comunidad donde el hombre vive y se plantea problemas trascendentes, desde actitudes religiosas, ha de aportar un material humano a la novela, a través de los novelistas si estos son y suponen en verdad ese testimonio de sensibilidad que el novelista ha de dar siempre del hombre de su propio tiempo, ya que aquel y este no pueden darse desfasados.

Pero, he aquí que la nutrida y pujante promoción de novelistas españoles de nuestra postguerra (a excepción de dos o tres nombres, y estos esporádicamente, sólo), viene siendo acusada de que su producción literaria no refleja nunca esta indudable realidad social de nuestro tiempo: cual sea la actitud religiosa y, más concretamente aun, católica, del hombre español de nuestro tiempo, ante las evidentes transformaciones que se han operado en las estructuras de la sociedad contemporánea.

Esta falta de nuestra novelística ha dado lugar a un importante fenómeno: ante la falta de ese testimonio, numerosos críticos católicos vienen lamentando, si no la ausencia, sí, al menos, una “presencia” de Dios, que pudiéramos llamar actuante en la novela española coetánea. No hay revista de pensamiento en nuestros días, donde no se repita con frecuencia esta acusación. Y han sido tantos los escritores que sobre ello han insistido que no nos es posible dar, por falta de espacio, la lista de sus nombres y los títulos de sus trabajos. Ellos han creado, pues, un estado de opinión cuyo análisis puede llevar a consecuencias equívocas. Una de esas consecuencias será esta: si la novela es una interpretación del hombre y de la sociedad de su tiempo, no hay actualmente “valores” religiosos en el nuestro, lo cual, de no ser, como es, disparatado, implicaría un estudio de esa posible realidad española de nuestros días, en función de la producción novelística de ese tiempo. Por ello es más acertado pensar que la novela que actualmente se escribe en España ofrece una temática que no coincide de un modo total y completo con la realidad actual del país, lo que tal vez nos haga comprender el porqué de sus escasas aportaciones, su monótona reiteración temáticas y su virtuosismo literario, justamente con la fidelidad formal que muestra hacia viejas fórmulas expresivas que no son ni con mucho, las de nuestro tiempo. No es, pues, un problema cuantitativo, sino cualitativo, el de la novela española actual, lo que explica que se haya escrito mucho y a sobre la falta o la necesidad de que surja un novelista con verdadero empuje creador que quite atonía al género.

No es extraño, por ello, que en el reciente ciclo de conferencias del Ateneo se planteara estos días la existencia de la novela católica como género literario, lo cual implica (además de un problema que debe ser planteado radicalmente y con ánimo de interpretar sus últimas consecuencias), una continuidad de ese estado de opinión al que venimos refiriéndonos, pues que sin esa falta radical no se plantearía la posibilidad de su existencia como tal género, ya que la novela católica no depende de un problema meramente formal, sino, simplemente, creador. Si hay novelistas hondamente preocupados por el hombre, con una preocupación análoga a la que la Iglesia tiene y siente, habrá novela católica. Y si la novela católica es aquella en que la Gracia –su presencia o su ausencia- determina la actitud de los personajes que intervienen en la anécdota, necesariamente ha de haber siempre novela católica. Prueba de ello es que cuando esta aparece, su existencia como tal género literario es siempre real e incuestionable. Díganlo, si no, los ejemplos aducidos por los conferenciantes del Ateneo, al citar estos los nombres de autores católicos extranjeros, que han dado a la novela europea contemporánea insospechadas cimas, en cuanto a la calidad y hondura humana y trascendente en la riqueza temática que han aportado.

Este mismo artículo aparece con ligeras variaciones en *LA VERDAD*, MURCIA, 20 de marzo de 1960 y en *DIARIO DE MALLORCA*, PALMA DE MALLORCA, el 17 de abril de 1960.

+PUEBLO, MADRID, 11 de febrero de 1960:

DISERTACIÓN DE CASTILLO PUCHE EN EL ATENEO.

“¿Existe la novela católica como género?”

Comenzó diciendo que era innegable dentro del género novela ciertos matices que no tanto los críticos y los lectores, sino incluso los propios autores han querido llamar “Novela católica”, la cual, en ninguno de los afortunados hallazgos no se trata sino de una novela cabal y estética y humanamente rica, a la que se ha añadido algún ingrediente demostrativo de lo católico por vía de lo dogmático, sacramental o moral.

Después de hacer un análisis del contenido y proyección de estas obras se refirió a las virtudes que deben ser esenciales para todo novelista católico, y que son su humanidad amplia, su positiva caridad al prójimo y su afán de justicia.

+DIARIO DE CADIZ, 19 de febrero de 1960:

ESPLÉNDIDA CONFERENCIA DE CASTILLO-PUCHE SOBRE LA NOVELA CATÓLICA.

La conferencia que sobre el tema “La novela católica como género”, pronunció el escritor y novelista don José Luis Castillo-Puche. (...)

“Ser católico no es cosa de serlo, sino de merecerlo”. El matiz católico del novelista debe residir en una dialéctica interna; a veces es preferible que el novelista si no conoce a fondo los conceptos teológicos de la religión, desarrolle en la temática de su novela, razones de orden común.

Abundan las novelas católicas llenas de preceptos pontificios metidos con calzador. Naciones como Francia e Inglaterra nos ofrecen el contraste de que, estando consideradas como sedes de las potencias del mal, nos brindan autores de un neto catolicismo, autores que por haberse convertido al catolicismo en su madurez, han apreciado mayormente la fuerza que este les daba, superando a los escritores nacidos dentro del seno de la Iglesia.

Un nuevo ardor se apodera de estos novelistas y quieren hacer partícipe de él a los demás, más que incitándoles a seguir una dirección determinada, haciéndoles ver la tranquilidad que de seguirla se obtiene. He aquí uno: Graham Green en *El poder y la gloria*, nos da en boca de uno de sus personajes esta muestra de fe terrible y fenomenal: “Señor, toma mi vida y aun haz que muera en pecado mortal si salvas a esta niña”.

Castillo Puche, novelista católico, finalizó diciendo: “Si el novelista no se ve con fuerzas suficientes para abordar las profundidades de la religión, que piense por un momento en la frese de Chtterton: “Con la gran novela que tiene Dios metida en la cabeza”.

+EL CORREO ESPAÑOL-EL PUEBLO VASCO, domingo, 13 de marzo de 1960

CONFERENCIAS

CASTILLO PUECHE EN LA SOCIEDAD BILBAÍNA

Castillo Puche se formula, ya en las primeras palabras, la pregunta que será centro de su disertación: “¿Existe la novela católica como género literario?” Efectivamente, dice. Como existen la novela social, la costumbrista, si bien es preciso distinguir entre el novelista católico y el católico novelista. Hay escritores que pueden llamarse así aunque su intención no fuera hacer un novelismo apologético y buena prueba de ello es el reciente acaecer italiano. Se puede hacer novela católica aun a despecho del autor. Pero debe cuidarse esmeradamente la intervención escandalosa de lo que juzgan negativo. Fe y calidad artística, arte y creencias, son perfectamente conjugables como es conciliable el genio con la santidad y no faltan, por fortuna, elocuentes pruebas de ello. Pero la catolicidad no debe consistir en una adherencia supletoria, nacida de un catolicismo accidental, conformista, al margen de la plena convicción. Escritor católico es el que desea la salvación de sus personajes, pero sin sustraerlos de la realidad y de los riesgos. No es preciso novelar tesis dogmáticas o sermonarios alejándose de los criterios rectilíneos, vitales. La perfección se ha de buscar heroicamente a través de una ruta amplia y segura; las respuestas han de hallarse con lucha, agónicamente, como fruto del combate de todas las fuerzas –positivas y negativas- que caracterizan la existencia. Lo contrario significaría echarse en brazos de un Credo inoperante. Se trata de polémica y no de propaganda final. De dicha ancha, ilimitada, auténtica, sincera, que habla más a la imaginación que al apostolado. Por eso debe escribirse para todos y en términos de la evangélica y hermosa caridad, muchas veces ausente de ciertos apostolados bien intencionados. Caridad que no puede poner el agnóstico. Como escribió Peguy: “El pecado está en el corazón de la cristiandad”. La vida está forjada de perdón, pero al perdón se llega a través de la caída. Por eso una verdadera novela católica deberá tener la gracia estética, artística, literaria, de las demás novelas, más una posibilidad de redención derivada de la batalla interior, no del prejuicio o del artificio proselitista del escritor.

VOLUNTAD ESPERANZADORA

En todo novelista católico debe hallarse patente una voluntad generosa y esperanzadora que se enfrenta con ciertas conductas, incluso terribles. Se ha de tener un concepto exacto del sentido de la vida, con sus miserias aureoladas por la esperanza. El autor deberá seguir a sus personajes hasta el fondo de sus pasiones; deberá ser militante, no prejuizado triunfador. Ni escandalizar ni falsear. Deberá considerar las caídas y desfallecimientos de sus personajes como propios, con vivencia absoluta. Habrá de tener presente la realidad, pero compasivamente, y de ello ha escrito Paúl Claudel. Testimonio, pero sin sentencia. Los pasos libres, la gravedad interior que no encasilla las cosas en la pueril antinomia de derechas e izquierdas, con otras clasificaciones igualmente simplistas. Posición apasionante del corazón, que hallará en los archivos eclesiásticos mil situaciones reales que exceden en posibilidades literarias a las cosas imaginadas. Escritores que no pueden considerarse católicos, otros que abiertamente no lo son, tienen novelas y tipos de gran sentido religioso –Dostoyewsky-. Plantean problemas del espíritu que suponen mucha energía interior, que se informan de un elevado criterio moral.

OPTIMISMO

Pensará mal quien suponga que un escritor católico ha de ser pesimista. Por el contrario, podrá suministrar armas bien templadas para defender la respuesta de las grandes inquietudes; armas derivadas del curso de la realidad, del fruto del combate íntimo. Pero es preciso atacar a fondo los oportunismos y los fariseísmos, con entero criterio de las responsabilidades. Un verdadero apostolado multiplica la calidad estética del libro. Para ser novela digna y valiosa,

necesitará tener los caracteres de la obra bien hecha y no existe obra completa si falsifica la autenticidad de las emociones. Los conversos, que suelen ser aficionados a novelar su problema, triunfan cuando hacen obras de categoría, cuando al valor nuevo se une el valor literario que ya existía y que la nueva condición subraya y eleva.

Hay escritores no ortodoxos que muestran un deseo vehemente de hallar la verdad. Nadie conoce los caminos del Señor. Lo que importa en fin de cuentas es que los personajes no se vean traicionados, deformados. Frente a la moda del existencialismo de renuncia, se observa actualmente una floración de novelistas católicos –tipo “El velo de Verónica- que han surgido en los pueblos no caracterizados por su catolicidad. Francia, Alemania, Inglaterra abundan en nombres que hacen tales novelas no por seguir una contramoda, sino como reacción profunda a posiciones agnósticas, descreídas, que a esos mismos escritores les llevaron a experiencias e introspecciones decisivas. También en España tenemos ejemplos elocuentes de esta experiencia y Carmen Laforet no es el menos considerable.

CAMINO

Un nuevo camino está abierto –termina Castillo Puche-. Como en la parábola del hijo pródigo, no debemos esperar a que el ausente nos descubra las excelencias de nuestra propia casa. Es preciso defender la heredad, pero sin volver la espalda a los vientos adversos, a los sinsabores del camino, que harán más meritorio el triunfo.

Al terminar su perfecta disertación, el conferenciante invitó a un coloquio, pero la capacidad de convicción de sus palabras fue de tal grado que el público se limitó a corresponder con dilatados aplausos.

Esta conferencia y otra anterior, en 1958, son las que considera Belmonte Serrano (1997) que despertaron la confusión de los críticos del momento a la hora de encasillar a Castillo-Puche entre las filas de “la novela católica”.

Indiscutiblemente, esta conferencia sigue las pautas de teóricos y defensores de la novela católica como Gálvez, Ignacio Elizalde, Rafael M.^a de Hornedo, de los cuales aportó documentos que encontré en la Fundación. Datos que sientan las bases de esta tendencia y que Castillo-Puche asume:

+EL NOVELISTA Y LAS NOVELAS (NOVELAS CATÓLICAS), por M. Gálvez. [*Estos fragmentos los tenía mecanografiados Castillo-Puche en la carpeta y corresponden a la obra de Gálvez, El novelista y las novelas de 1959. A Gálvez se le asigna la etiqueta de realcatólico.*]:

El novelista realmente católico no puede ser un conformista. Tiene que ser un hombre que grite la iniquidad del mundo; que muestre la obra oculta de Dios en las conciencias atormentadas o corrompidas; que no transija con la hipocresía; que señale a los católicos sin cristianismo, vale decir, que viven como si Cristo no hubiera dado su sangre por redimirnos; que descubra las fuerzas demoníacas que hay dentro de cada hombre; que no tema a las más bajas realidades (126).

En los últimos años la novela católica ha cobrado una novedad y una riqueza excepcionales. No hay país en donde no haya aparecido algún gran novelista católico: en Francia Mauriac, Bernanos y Van der Meersch, entre otros; en Italia, Carlo Coccioli; en Alemania, Gertrude Von Le Fort; en Noruega Sgrid Unsed; en Inglaterra Graham Green, Bruce Marshall, entre otros, y en España Carmen Laforet (128).

El escritor católico posee un sentido exacto de la humanidad y de la vida. No es ridículamente optimista, porque sabe lo que es el pecado, y no es pesimista sin remedio porque sabe lo que es la Gracia, porque tiene Fe y Esperanza. El novelista católico podrá describir o analizar todas las miserias humanas, pero nunca faltará en las páginas de su libro una luz de esperanza o de misericordia. Nunca faltará Dios, sencillamente. Y bastará una palabra, allá en un rincón de su libro, para iluminarlo y engrandecerlo (127).

Un escritor católico, sobre todo si escribe novelas, tiene que ser, en cierto sentido, revolucionario. No puede conformarse con la permanente negación de Cristo por los gobiernos, por las sociedades, por los mismos católicos (127).

Entre los hombres con aptitudes para el género novelesco, pocos tienen tantas posibilidades como el católico. No llamo católico al simple buen creyente, sino al que vive la vida sobrenatural. El hombre esencialmente religioso que siente la presencia de Dios, que sabe ponerse en la presencia de Dios, está en un mundo espiritual muy superior al del incrédulo o al del escéptico. El católico ve todo el panorama de la humanidad, del ser humano; por lo cual su espíritu nunca será limitado ni pequeño (125).

La Redención: he ahí el punto álgido del tema. Quien no sienta con fuerza el drama de la Cruz, ni se crea en la obligación de completar por el sufrimiento la obra de Cristo, ni se impresione hondamente ante la Eucaristía, no puede escribir novelas católicas (126).

Algo sobre las posibilidades del novelista católico se ve en los libros del trapense anglo-yanqui Thomas Merton, en uno de los cuales, *La montaña de los siete círculos*, cumbre del genio literario contemporáneo, hay no pocas páginas que pudieran figurar en una auténtica novela. (128).

...un novelista católico no puede ser un cobarde frente a la verdad. El novelista católico ha de pintar la vida tal como es sin pensar en que, acaso, su libro caiga en manos de jovencitas inocentes o de solteronas púdicas (128).

...Es solo en el Cielo donde Dios ha prometido el triunfo de la Iglesia. (Bruce Marshall, *El mundo, la carne y el Padre Smith*, 180).

+PERIÓDICO: SUPLEMENTO N.º 26, jueves 26 de diciembre de 1968
INFORMACIONES DE LAS ARTES Y LAS LETRAS:

PROBLEMA DE SIEMPRE, PROBLEMA DE HOY

NOVELA CATÓLICA Y TEMÁTICA RELIGIOSA EN LOS ESCRITORES ACTUALES, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.

La novela de problemática religiosa y muy concretamente la novela católica, adquirió excepcional importancia en este siglo, más que por el número de sus cultivadores por la trascendencia y difusión de estos. Se ha podido afirmar incluso un poco irónicamente que situar a un sacerdote católico como protagonista de una narración equivalía a garantizar el éxito de esta. Las dimensiones de un artículo no permiten profundizar en los manantiales del fenómeno, limitándonos a subrayar su realidad y agregando que en más de una circunstancia el real mérito literario, la agudeza psicológica o la profundidad metafísica no se hallan en rigurosa consonancia con el éxito obtenido.

Por lo que respecta a España, no es sorpresa para ningún estudioso la comprobación de que durante casi todo el siglo hemos carecido casi por completo de una novelística católica, o que al menos acusase una preocupación por el destino sobrenatural del hombre. (Recuerdo que un espíritu tan elevado y fino como José Hidalgo me hablaba, en términos contundentes, de la necesidad de un gran novelista católico en España.) Dentro de una orientación plenamente ortodoxa, las novelas de Ricardo León lograron popularidad indudable pero hoy resultan difíciles de soportar por su sensiblería y por su estilo diabólicamente seudoclásico. “Altar mayor” y otras novelas de Concha Espina permanecen muy superiores en percepción y en técnica. En realidad hemos de referirnos a algunos relatos de Unamuno para hallar la desgarrada y desgarradora preocupación espiritual, que no encontramos en las suntuosas figuraciones barrocas, del más esplendente lujo levantino, de Gabriel Miró.

PRIMEROS NOMBRES

Sin embargo, en los últimos años, y precisamente en instantes que –superficialmente al menos- no parecen propicios para un desarrollo intenso en la novela católica en nuestra Patria, observamos multitud de ejemplos de la misma, dispersos y no siempre de primer orden, pero a mi juicio, altamente significativos. Hace ya tiempo –quizá han transcurrido veinte años–, comentaba cierto excelente conocedor literario, jurado habitual de un importante premio, que le sorprendía la proporción de novelas concurrentes cuyo tema era el problema religioso, si bien por aquel entonces ninguna apareciera merecedora de excesiva atención. Más tarde hemos asistido a la publicación de dos novelas decididamente católicas que despertaron una considerable marejada de asombros y de glosas no siempre favorables: *La mujer nueva*, de Carmen Laforet, y *La frontera de Dios*, de José Luis Martín Descalzo. Ninguna de las dos alcanzó categoría de obra maestra, tal vez por la enorme dificultad de tratar con pleno acierto los temas elegidos: la conversión y el milagro.

Mayor fortuna consiguieron con resonancia que ha traspasado las fronteras –privilegio no muy otorgado a los narradores españoles– las novelas de José Luis Martín Vigil, que en su primer libro, *La vida sale al encuentro* –cuya primera edición formaba parte, desafortunadamente, de una biblioteca de lecturas ejemplares– mostraba ya dotes de narrador y saludable inquietud humana, reafirmadas después en una serie de novelas donde se abordan, con notorias desigualdades literarias, pero con ostensible valentía, las más espinosas confrontaciones entre el sentimiento católico y el mundo actual, desde el duro enfrentamiento de las generaciones hasta la presencia agobiadora de la miseria o de la injusticia, desde la huella implacable de las contiendas civiles hasta el alma tendida al prójimo a través de la enseñanza o de la medicina. Libros sobrios y directos, bravos y contundentes, con más vocación testimonial que estética, y cuyo alcance ha sido comprendido por un auditorio cuya cifra y predilección no decrecen.

No afirmaré que *Javier Mariño*, de Gonzalo Torrente Ballester, con su “historia de conversión” descrita quizá con más inteligencia que emotividad, abriese una ruta en la novela católica española, pero sí acreditó certera hondura al afrontar los problemas espirituales, bien confirmada en la extensa y conseguida empresa de *El señor llega*. La novelística española que, según estimo, ha llevado a mejor puerto una creación extensa y firme es Elena Quiroga, que describió el ambiente de un colegio de monjas de los llamados aristocráticos en su novela *Escribo tu nombre*, cuya tonalidad ácida y pesimista remueve, sin duda, dolorosos y acuciantes movimientos de conciencia cristiana. No olvidemos ciertos diálogos y ciertos personajes sacerdotales del ambicioso ciclo novelístico emprendido por José María Gironella, cuyo momento más cuajado e incisivo continúa siendo *Los cipreses creen en Dios*.

La obsesión por el destino póstumo del hombre y el enfrentamiento con el inabarcable misterio de la muerte cubre las mejores páginas de un novelista tan bien dotado como Antonio Prieto; y en la joven generación de narradores hemos de destacar la insistencia con que Manuel

García Viñó aborda el problema de la actitud ante la fe que pueda adoptar el muchacho acosado por la vida, debatiéndose entre los fantasmas o las realidades del espíritu del amor o del trabajo penosamente conseguido, fundamento de novelas como *Nos matarán jugando* o *La pérdida del centro*. Por otra parte, el propio novelista dedica buena proporción de su estimable labor crítica al estudio y valoración de la posición espiritual a que el presente artículo se refiere.

MÁS NOMBRES

La novela católica española ha de lamentar la prematura pérdida de dos autores a quienes era ya lícito atribuir perfiladas realidades más que esperanzadores augurios: José Vidal Canellans, cuya novela *Cuando amanece* mantiene una emoción intensa en la tribulación de su protagonista, y Manuel San Martín, autor de *La luz pesa*. Entre los novelistas que han alcanzado madurez literaria y dilatada consideración hemos de señalar, además del siempre certero y cordial Miguel Delibes, a José Luis Castillo Puche, cuya visión del seminario en *Sin camino* fue objeto de tan dispares observaciones, o a Juan Guerrero Zamora, con su impresionante relato *Enterrad a los muertos*. Julio Manegat, en *El pan y los peces*, describe con sensible agudeza un caso de vocación religiosa en los medios humildes, cuya fe —aparentemente escasa, pero no muerta— aparece resaltada con crudo sentido de la veracidad, ocurriendo lo propio en algunos trazos de Francisco Candel cuando retrata, con afectos que algunos no comprendieron, atmósferas sociales similares. No olvidemos esa invisible e indisoluble unión entre Cristo y los seres más exteriormente míseros y denostados, de que nos ofrecen ejemplos los relatos de José Antonio Novais.

Alejandro Núñez Alonso, que en *La gota de mercurio* plasmó penetrantes minutos de la vida interior de su protagonista, no se arredró en la difícil tarea de evocar una vez más —pues los precedentes eran tan numerosos como célebres— la epopeya de los primeros tiempos del cristianismo. El éxito ha sido tan feliz en lo que respecta a la avidez del público como a la victoria de la ambición del novelista.

Mercedes Salisachs, en *El declive y la cuesta*, ha intentado proporcionar nueva existencia, con rasgos vivos y realistas a los personajes de la Pasión del Señor, Pasión, por cierto, actualizada en la novel *El crimen de Miguel Barrios*, con paralelismos que a veces se antojan demasiado fieles.

También José María Souviron, cuya dedicación a la literatura católica es tan notoria como apreciable artísticamente, situó al Redentor en el centro de nuestros ambientes dislocados a través de las páginas de *Cristo en Torremolinos*.

LA NÓMINA SE ALARGA

Carlos Rojas

José Cabot, *La reducción*.

Gregorio Javier

Rodrigo Rubio

Alfonso Maseras

Víctor Alperi

Jesús Torbado, *Las corrupciones* (no ha profundizado mucho en la crisis vocacional del protagonista).

La figura del sacerdote o del religioso encuentra especial relieve, situada en el centro de su propia hoguera espiritual o frente al mundo de dolor que rodea y obsesiona, en títulos de Domingo Manfredi, ..., de Rufo Gamazo, de Pedro de Escalante, de Rafael Velasco Rodríguez, de Antón Mechaca, de Lauro Olmo (...)

Ejemplo singular es el de Ramón Sender, creador a su vez de inolvidables semblantes de hombres consagrados a Dios y ardientemente dedicados al prójimo en *Crónica del alba* o en *Réquiem por un campesino español*, no siendo el único novelista emigrado que ha sabido retratar con brío y respeto al recio y humanísimo sacerdote de su tierra.

No estoy de acuerdo con Belmonte al calificar de error lo que hace Castillo-Puche, error en el exceso de definición. Todo lo contrario: Castillo-Puche, al menos en estos años (50/60), se considera plenamente escritor de “la novela católica”, en primer lugar porque él es un declarado católico y, en segundo lugar, porque obtiene beneficios. Pero más aún, podríamos asegurar que Castillo-Puche va dando palos de ciego que le llevan a posicionarse unas veces en una tendencia, para más tarde descolgarse de ella y situarse en otra. Creo que siempre le ha movido un impulso de autodefinición y autoconocimiento: quiere autoconocerse por medio de sus personajes. Al principio se siente amarrado y el camino por el que transita es demasiado estrecho, pero cada vez que ahonda en su propio yo y en sus propios personajes ese camino se ensancha y él mismo deja pasar otras tendencias con las que por momentos se identifica o, más bien, las necesita, para llegar al puerto.

Por todo ello, creo que estos primeros pasos de teorización sientan las bases del propio aprendizaje vital del escritor yeclano perteneciente al “grupo del realismo metafísico o simbólico”, según Santos Sanz Villanueva (1972), o novelista católico de acuerdo con García Viñó (1975) y Ramón Jiménez Madrid (1982), habrá que esperar a Gonzalo Sobejano (1975 y 2007c) para hablar de novela religiosa o existencial, catalogación que aplicará Óscar Barrero (1987) y avalará Díez de Revenga (1989) diciendo que la primera narrativa de Castillo-Puche no lleva implícita ninguna predicación (1989: 145).

En fin, esta terminología viene a demostrar el afán de ubicar a un escritor que perseguía encontrar su propia verdad. El propio Sobejano (2007b) enuncia las palabras que más tarde le llevarán a encasillar a Castillo-Puche como escritor de *Bildungsroman*:

Hay en todas las novelas de Castillo-Puche una irradiación religiosa de manantial católico (...), las decisiones de los protagonistas conflictivos, (...) no terminan en la meta de la salvación por la fe o la gracia (...). El desenlace, sea mortal (...), sea vital (...), tiene lugar hacia dentro del mundo. Por esto, creo que las novelas de Castillo-Puche pueden calificarse, si acaso de “religiosas”, pero no de “católicas”. En propiedad sería más justo calificarlas de “existenciales”, siempre que se precise que el sentimiento existencial presente en todas estas novelas arranca de una actitud moral, (...) y no de posiciones intelectuales o filosóficas (232-233).

Siguiendo con la polémica, diez años más tarde la retoma García Viñó, cuando Castillo-Puche se encuentra en otra situación más consolidada personal y profesionalmente. De ahí sus intentos de descolgarse de este encasillamiento y mostrar “casi airadamente” que él es independiente; por lo tanto, ya no resulta halagador para él que le tilden de escritor de “novela católica” y se esfuerza en explicar el concepto, ahora, de una manera “más desdeñosa”. Reniega de este apelativo casi con hostilidad. Así lo demuestra en numerosas entrevistas:

-La temática de su novela es variada, pero hay algo que no he visto claro. Me refiero al encuadre que se le ha hecho como el creador de la novela católica en España. ¿Puede considerarse a Castillo-Puche dentro de la llamada “novela católica”?

(“-A mí me parece que esto de creer que soy el ejemplar de la novela católica es una estupidez y casi diría que un insulto, porque yo como católico tengo unos problemas muy grandes de conciencia y no me considero con capacidad para amonestar, advertir, ni catequizar a nadie, pues yo mismo estoy lleno de conflictos, problemas, dudas, muy profundos, mi novela será siempre una novela que girará más que sobre lo católico, sobre lo religioso, más sobre las dudas del ser humano, más sobre el sentido del más allá y de la muerte. Girará sobre esos problemas, pero eso no es lo católico; no voy a dar normas para resolver un matrimonio, no voy a dar ningún tipo de normas porque yo mismo estoy en duda, en conflicto, en desamparo, en soledad y vivo mi fe con mucha tragedia. Trato de ser sincero con mi fe, exponiéndola como pueda, con el corazón en carne viva y que Dios resuelva el problema como sea. No tengo soluciones, ni resuelvo el problema como católico, tengo fe, quiero tener esperanza y tengo un poco de amor. Pero no tengo el suficiente para tener mi casa rebosante de espíritu evangélico. Soy un católico que vive su drama. Mi catolicismo es purgativo, agónico, existencial y casi de desesperación. Mi novela tratará de problemas de conciencia, de ética, de religión interior, no me interesa lo externo, pues no soy un cumplidor externo de la religión que desea que el catolicismo sea otra cosa, pero si muchos católicos me oyeran me considerarían heterodoxo o hereje.”)

Este fragmento lo he entresacado de la entrevista inicial, cuya autoría se desconoce.

ABC, Jueves 10 de febrero de 1972

NOTICIA DE JOSÉ LUIS CASTILLO-PUCHE, por Marino Gómez-Santos.

-(...) Ha vivido una larga temporada como corresponsal en Nueva York y ahora se incorpora a la vida española dispuesto a trabajar en sus proyectos literarios con una hondura casi violenta, porque así lo requiere el momento actual de la novela.

-Se habla siempre de mí como novelista católico yo creo que en exceso. Creo que no soy un novelista católico tal como se entiende esta clasificación dentro del género. En todo caso soy un católico novelista, con predilección por determinados temas religiosos. Pero habría que distinguir bien. Si bien mis testimonios novelescos son de raíz y conflicto religiosos, no hay en mis novelas proclamación de doctrina ni de moral católica de modo preconcebido al menos. Me interesa el conflicto religioso como uno de los más profundos del hombre. Estos problemas y conflictos están ahí, yo solo hago trasladarlos a la novela, acaso con demasiada crudeza y agresividad.

-¿Por qué los sacerdotes como protagonistas?

-Los curas como seres humanos, colocados en una incertidumbre algo más que existencial, diríamos que una duda casi esencial en su propio ministerio y apostolado. Lo del sexo es un accidente –aunque grave- dentro del gran dilema.

NOVELA EXISTENCIAL

José Luis Castillo-Puche ha diseminado por numerosas conferencias su concepto de “existencial”. Algunas de ellas las recojo a continuación y son transcripciones literales de los documentos encontrados en su Fundación:

CONFERENCIA N.º 1:

“EL TIEMPO Y LA MUERTE EN QUEVEDO, O UN EXISTENCIALISTA DEL SIGLO XVII” (Con motivo de su participación en 1981 en una mesa redonda con Torrente Ballester y Enrique Fraguas sobre los actos de conmemoración del IV Centenario de Quevedo.)

Queridos amigos:

No soy, ni mucho menos, un experto en Quevedo, aunque soy un gran lector de Quevedo.

Maestros y expertos hay en nuestro ámbito literario que lo hubieran hecho mucho mejor que yo aquí esta noche; pero afortunadamente tenemos a Gonzalo Torrente aquí, y esto sí que es una garantía de que este puede ser un homenaje a Quevedo en el que se diga algo interesante. Mi gozo esta noche, y el de todos vosotros, pues, va a consistir en escuchar a Gonzalo Torrente.

Pero, con esta obligada confesión, que no es modestia sino realismo, yo voy a poner mi granito de arena y he elegido para comentar tan solo tres sonetos de Quevedo, tres sonetos pertenecientes a ese apartado que José Manuel Blecuja llama “poesía metafísica” de Quevedo.

Todo el mundo, sobre todo a nivel de la calle, y hasta un poco más arriba de la calle, sabe que Quevedo fue, por supuesto, un gran lírico, pero que su vena más importante es la satírica, gran creador de sarcasmo y de esperpento, escritor incluso de procacidades y hasta de chistes.

Pero hay un Quevedo religioso, y hasta místico. Y hay, sobre todo, un Quevedo profundo, grave; filosófico. Y yo quisiera hoy dedicar un poco de atención como simple lector a esta faceta quevediana.

Los sonetos que he elegido son tres, y acaso algunos versos de otro: vamos a leer el primero que he seleccionado: Señor don Juan, pues con la fiebre a penas / se calienta la sangre desmayada / y, por la mucha edad, desabrigada, / tiembla, no pulsa, entre las arteria y venas; / pues que de nieve están las cumbres llenas, / la boca, de los años saqueada, / la vista, enferma, en noche sepultada, / y las potencias, de ejercicio ajenas. / Salid a recibir la sepultura / acariciad la tumba y monumento; / que morir vivo es última cordura. / La mayor parte de la muerte siento / que se pasa en contentos y locura, / y la menor se guarda el sentimiento. (*Retrato de la vejez...*)

Pero lo más importante de este soneto me parece a mí que reside en este último verso del primer terceto: que morir vivo es última cordura.

Es decir, que ha de ser aceptada la muerte como formando parte del vivir, como inseparable de la vida, porque el hombre muere en cada instante que vive, es decir, que aquí podemos muy bien identificar a Quevedo con Heidegger o con Kierkegaard: “el existir auténtico, la posesión de uno mismo, solo se lleva a cabo en ese estado de angustia que nos hace, en cada momento, sentirnos un ser para la muerte”.

Es la doctrina existencialista, y por eso me atrevería a decir que Quevedo, en el siglo XVII fue el primer gran existencialista español.

Estos sonetos, además, a pesar de la religiosidad de Quevedo que está presente en otros poemas, y en sus obras acéticas y en poemas que se acercan a la ascética de un Lope de Vega o de un San Juan de la Cruz, aquí en cambio no hay la menor alusión a la eternidad, a la salvación, al más allá, a Dios.

En estos sonetos hay pura contingencia terrena, el vivir es morir, en cada minuto estamos muriendo, y por lo tanto, reconocer esto es la mayor sabiduría: morir vivo es la última cordura. Sentirse en cada instante un ser para la muerte, es la mayor cordura, es decir, la gran sabiduría.

Pero el último terceto es más expresivo todavía, más claro en esta doctrina de vivir muriendo, de identificar la vida con la muerte, la vida no es más que ese constante planteamiento, en libertad, del destino único, irremediable, que es la muerte: la mayor parte de la muerte siento / que se pasa en contentos y locura, / y a la menor se guarda el sentimiento.

Fijaros como en los dos primeros versos se puede sustituir la palabra muerte por la palabra vida sin que se altere lo más mínimo el sentido: la mayor parte de la vida siento / que se pasa en contentos y locura.

Queda bien claro que la muerte aquí está totalmente identificada con la vida, o sea que la vida es muerte, la muerte es lo mismo que vida porque el hombre es un ser para la muerte, consciente de la muerte y por lo tanto sujeto a constante angustia vital.

Es locura pasar es vida, que es muerte, en contentos. Es decir, de forma insensata y despreocupada. Por lo tanto está aquí señalada la angustia de los existencialista, o digamos de la literatura existencialista, como ha dicho Julián Marías: “Si se quiere hablar de filosofía actual hay que hablar de literatura, y a la inversa, si se quiere hablar de literatura se tropieza con la filosofía”.

En pocos autores es esto tan cierto como en Quevedo, aunque no sea un autor actual; pero es que yo creo que Quevedo es actualísimo, es más, no sólo es actual hoy sino que será difícil que en ningún tiempo futuro deje Quevedo de tener actualidad.

Lo que yo pretendo destacar en este momento es la fuerte dosis de existencialismo moderno que hay en Quevedo, quiero decir en estos sonetos llamados metafísicos, porque en Quevedo hay todo, como espero que luego nos va a mostrar Torrente, mucho más conocedor del tema que yo.

Según estos sonetos de Quevedo, el mayor misterio, la más profunda doctrina, la más grande sabiduría es admitir que la gran certidumbre, la única, es que vivimos muriendo, vivimos para la muerte, la vida –dice él– es la muerte grande, mientras que la muerte pequeña, la que ya menos importa es el tránsito final; si hubo sangre y hubo pulso solo sirve para confirmarnos que habrá fiebre, debilidad, estertores al fin, porque efectivamente vivir muriendo es la mayor cordura, porque desde el primer vagido de la cuna comenzamos a caminar hacia la muerte y en cada instante estamos muriendo, y mientras atendemos a placeres, alegrías, riquezas, honores, solo estamos sufriendo un espejismo desdichado, y aquí entra el Quevedo moralista; pero observemos que en estos sonetos que estamos comentando ni siquiera hay mucho moralismo, ni religiosidad –ya lo hemos dicho antes– sino pura y simplemente existencialismo, aplicada al diario existir, a la contingencia de la vida.

Vamos a pasar al segundo soneto, porque si en este nos identificaba la vida con la muerte, este otro se trata del tiempo, el transcurrir del tiempo, otro de los factores de la angustia vital del hombre.

No solo caminamos hacia la muerte desde el primer día, sino que ese camino es nada, es ni siquiera un punto. Vamos a leer este soneto, patético, profundo, riquísimo de sugerencias:

¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?
(...)

Nos fijaremos solamente en los dos últimos tercetos para no hacer tan pesado este análisis y porque sería mucha tela verlo todo: Ayer se fue; mañana no ha llegado; / hoy se está yendo sin parar un punto: / soy un fue, y un será, y un es cansado.

Este es el primer terceto, y dejando aparte, aunque con pena, la gran belleza literaria con que está dicho todo, vemos en tres versos toda la profunda teoría del paso del tiempo; pero también aquí veo un tiempo más existencial que metafísico, ya que inmediatamente, en el último verso, lo refiere todo a su vida, a la vida de un ser concreto, contingente, un ser humano sometido a esta tensión suprema del paso del tiempo: soy un fue, un será, un es cansado.

¡Cómo suena este “cansado” al final del verso, qué carga de angustia, de fatiga existencial hay en esta palabra! Pero además, ¿qué es este “es” cansado? Es nada, porque lo que ya no es, ya fue, y cuando pasa, cuando está pasando ya pasó, y el ayer, que no es más que un sueño, apenas si tiene un antes, y el mañana, que será tierra, se confunde con la nada del antes del antes, porque la tierra no da más de sí que lo que es el rápido cambio de la brasa en humo, de la carne en polvo, y no hay un punto final ni siquiera puntos suspensivos para ese anillo que no se sabe donde se cierra, que no tiene principio ni fin, porque ni siquiera el nacer es un comienzo ni la eternidad es un final, porque no se nombra la eternidad para nada.

Veamos el segundo terceto, donde dice: En el hoy y ayer, junto / pañales y mortaja, y he quedado / presentes sucesiones de difunto. Ni pañales ni mortaja son principio, puesto que, para mí, lo más importante es el último verso, cuando dice:.....he quedado / presentes sucesiones de difunto; es decir, no hay ni un antes ni un después, sino presentes sucesiones de difunto.

La vida es sucesión, pero no sucesión de momentos distintos, sino sucesiones de difunto, es decir, de muerte. No una muerte como accidente, sino muerte como esencia de la existencia, una muerte permanente, continua, absoluta.

Pues si pasamos al tercer soneto, en el cual se matiza como este vivir es una lucha, pero una lucha en la cual el enemigo es el mismo defensor, por lo tanto no puede haber victoria sino una autodestrucción que nos hace o nos confirma precisamente en seres para la muerte. Para mí es el más existencialista de todos. Dice así: ¡Fue sueño ayer; mañana será tierra! (...)

En primer lugar, hay que destacar este afán de la primera persona en casi todos estos sonetos filosóficos. El mismo Pfandl, que yo creo que no entendió nada a Quevedo, hace sin embargo una observación, a propósito de uno de estos sonetos –otro de esta temática– que nos hace caer rápidamente en lo que es justamente el pensamiento existencialista, esa fundamental meditación sobre la condición finita de la existencia concreta, es decir, de la existencia de uno mismo. De ahí –pienso yo– esta insistencia en la primera persona.

Pfandl nos habla del “el seguro equilibrio de una filosofía de la vida basada en uno mismo”. Efectivamente, Quevedo personifica siempre esta filosofía utilizando la primera persona: Breve combate de importuna guerra/en mi defensa, soy peligro sumo/y mientras con mis armas me consumo/menos me hospeda el cuerpo, que me entierra.

Es decir que, en mi defensa me consumo , soy el peligro y soy la defensa, soy la guerra y soy el adversario, porque en este combate que es el vivir para la muerte, las armas de la defensa son las mismas que nos destruyen, o autodestruyen, como se consumen la porfía de la llama el cirio, que no sabe que se consume pero que llega al final irremediablemente; solo el hombre sabe que en ese vivir se consume y que el cuerpo, que es a la vez huésped y enemigo, no tiene nunca una existencia perfecta o acabada, ya que el ser es como un disparo en movimiento hacia el fin, y los recuerdos son ceniza anticipada, y las promesas son yesca que se exhala en un momento que no es presente ni futuro, en su fugitiva consunción.

En el último terceto, uno de los más bellos de Quevedo, está clara esta filosofía existencial: azadas son la hora y el momento / que, a jornal de mi pena y mi cuidado, / cavan en mi vivir mi monumento. Cada momento que vivo, es un golpe de azada que cava mi fosa, viene a decir. Por lo tanto, la hora, el momento, los tiempos todos, cualquier tiempo, cualquier unidad de tiempo no son más que mordiscos de tiempos devorados, y únicamente en los sueños hay un certeza de haber vivido.

En estos sonetos Quevedo no se pregunta por qué, ni de dónde, ni para qué, ni adónde. Simplemente se plantea el drama del vivir en sí.

En otros versos del poema llamado “Escarmiento”, encontramos esta idea sorprendente: vive para ti solo, si pudieres; / pues solo para ti, si mueres, mueres.

Está clarísimo que aquí no se plantea el poeta ninguna trascendencia, sino una sensación de vivir angustiado, de vivir para morir, simplemente.

En otro lugar del mismo poema, dice: pues cuando muero vivo, vivo muerto. No hay, pues, vida y muerte separadas, sino que son una misma cosa. Y aquí habría que ver si Quevedo no está incluso en total acuerdo con las más modernas teorías biológicas. Este poema, “Escarmiento” es en este sentido una verdadera lección existencialista. Veamos en estos versos que he seleccionado, el casi diálogo tú/yo; muerto/vivo; nacer/morir: Dichoso yo, que fuera de este abismo / vivo, que soy sepulcro de mí mismo (...)

Para mí, pues, todo esto es EXISTENCIALISMO, ya que se reduce a una filosofía que se basa en la experiencia concreta de la vida personal, de la vida del poeta, sin ir más allá. Naturalmente que de esta experiencia concreta se pasa a lo metafísico muy fácilmente. Pero ese ya es otro cantar y para otro día.

CONFERENCIA N.º 2:

En 1990 Castillo-puche pronuncia la siguiente conferencia: **“El existencialismo de Sábato”**:

El existencialismo de Sábato se origina en el tránsito de ruptura entre la dialéctica materialista y una conciencia agónica nacida de la decepción de la ciencia como mundo puro y exacto pero ajeno a la problemática interior y profunda del hombre. La ciencia, el progreso científico y tecnológico produjeron en el mundo de hoy la escisión del hombre y la deshumanización de sus creaciones. Sábato muy pronto, influido primero por los románticos alemanes y más tarde por las filosofías de Kierkegaard y Heidegger, descubre que el auténtico testimonio del drama humano solo puede expresarse adecuadamente en la ficción. Entonces habiendo transitado ya del conflicto ideológico a la angustia vital, se decide por la literatura y abandona la ciencia. Él mismo ha reconocido que el universo de la ciencia es perfecto, pero no es humano, (1) y a él le ha interesado fundamentalmente el hombre con sus imperfecciones, sus limitaciones y su horizonte desde lo desconocido y abismal a la sublime potencia de su capacidad creadora. Sábato cree que en el orgulloso mundo de hoy, con todo el progreso científico y tecnológico, la única salvación está en el “rescate del hombre”, como ser que es existiendo. Por todo esto, Ernesto Sábato es un autor difícil.

De otros novelistas, por supuesto de otros contados novelistas, porque aquí hemos de entender que se trata de pocos, se pueden escribir folios y folios sobre su vida y su obra, pero se puede llegar a poner punto final y acaso esclarecedor. Pero no sucede así con Ernesto, cuyas tres principales obras, y únicas, constituirán, y por mucho tiempo, una interrogante inacabada, inquietante y abismal no ya sobre el destino y la naturaleza de la obra de arte, narrativo

principalmente, sino más aun sobre la existencia del hombre, y no solo esto en el plano ontológico ideal sino en la tragedia cotidiana del propio ser, esto es, en la angustia personal de la propia existencia.

Pocos autores se han asomado a la dimensión metafísica de la condición humana con tal rebeldía, con tal sinceridad, con tal capacidad y con una necesidad tan acuciante de ir más allá de lo agónico literario y superando por supuesto los conceptos teóricos que han manejado los propios existencialistas. Para Ernesto Sábato la nada no es una abstracción mental y una perspectiva de la existencia sin meta, sino que todo su discurso narrativo en torno a la nada es el abismo que está bajo sus pies, bajo sus dudas, y no dudas pasajeras, sino una especie de vacío irrellenable, insondable, inconmensurable de preguntas sin respuesta.

Es lógico que al transitar Sábato de la ciencia a la literatura, una de sus grandes preocupaciones sea la investigación sobre la creación misma. De ahí que una exégesis de Ernesto Sábato habrá de hacerse siempre fundiendo al autor con su obra, cosa que precisamente sucede en *Abaddón, el Exterminador*”, que viene a ser un compendio de las otras dos obras suyas, *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas*, fusión esta que es justamente un proceso, forzosamente un proceso de tránsito de autor a personaje y viceversa, o sea, Sábato sobre Sábato mismo, hasta adelantar un juicio de aniquilamiento sacrificial del propio autor, esa redención que buscan los autores vitales sin fe teológica pero con una gran pasión humana en la trascendencia del ser. Nos dice Gemma Roberts: “Vemos a Sábato, como autor-personajes de *Abaddón*, debatiéndose angustiosamente entre el creador sincero y auténtico que desea ser y el papel del “literato” que le ha conferido el mundo” (2). Situado Ernesto Sábato quejosamente, con amargura y protesta de lo inmanente, en esta atadora inmanencia proteica de los estúpidos espasmos sociales, políticos y hasta literarios, de la “odiosa tierra”, (son palabras suyas), toda su tentativa y esfuerzo creador será para surgir con palabras a la dignidad absoluta de la abstracción mediante una matizada sublimación del yo. Es decir, que la gran obsesión de Sábato, a través de sus obras, culminando en *Abaddón*, obsesión que le llevaría a abandonar la ciencia para convertirse en escritor de novelas ha sido esa “ansia metafísica de lo absoluto frente a lo relativo de la existencia” (3).

Las novelas de Sábato son una ejercitación reflexiva, un acto continuo de autopurificación confesional, porque para él la existencia es en sí misma culpable por su condición de finita y limitada. El vivir como novelista, para Sábato, es una manera de saltar la escombrera de claudicación y cinismo, y si todo hombre tiene que estar maduro como ser humano para la resignación, el desengaño y la autocrítica, el novelista tendrá además que entrar un poco en la locura para escribir la verdad que quiere escribir, cosa difícil porque su materia, la materia del novelista, no puede ser tan sólo la realidad, ni la ciencia, ni la máquina y los disparates de la vida diaria, sino todo aquello también que le llega por vía de lo onírico y del salto fantástico donde tan palpable es a veces el jadeo de la locura. El mismo Sábato nos dice que “el escritor consciente es un ser integral” (4), lo que equivale a plantear la cuestión de que nada, ni emocional, ni intelectual, ni racional ni irracional, es ajeno al novelista.

Por todo esto tenemos que admitir que Ernesto Sábato es un autor tentadoramente laberíntico, que se ha planteado en su novelística ir más allá de lo ético e incluso de lo estético, porque el inconsciente irracional y hasta, en ocasiones, una mística muy personal, serán el fundamento de estos discursos narrativos que desde el pesimismo más eurótico y la melancolía más poética nos llevarán desde la realidad al caos y del caos a la realidad.

Parafraseando y alargando una idea de María Zambrano, diríamos que Sábato no solo quiere convertirse en ese ser que anhela ser sino que en sus propias criaturas anhela ser lo que ellas han soñado ser. Al revolucionario francotirador de sí mismo, Sábato, que se sabe lejos del paraíso y que vive su infierno particular, no como un condenado sino un testigo decepcionado de todo. La novel para él es un acto de invención, pero no de personajes al paso y de

acontecimientos externos, sino de sí mismo, y el gran proyecto de su narrativa es descubrirse a sí mismo, sus temores, sus dudas, sus sueños, monstruosos o bellos, y encarnarse, vivirse, soñarse, morirse dentro de la dignidad del que honestamente busca su propio descubrimiento, aunque no lo consiga. Pero, ¿quién puede conseguirlo? Sería alcanzar en su plenitud el ideal clásico del nosce te ipsum, porque, sin duda alguna en llegar al conocimiento profundo y abismal de uno mismo reside la gran sabiduría de llegar al conocimiento de los demás, es decir, del hombre.

El mismo Sábato en ese libro donde se recogen sus ideas sobre la novela, nos dice: “La filosofía, por sí misma, es incapaz de realizar la síntesis del hombre disgregado: a lo más puede entenderla y recomendarla. Pero por su misma esencia conceptual no puede sino recomendar conceptualmente la rebelión contra el concepto mismo, de modo que hasta el propio existencialismo resulta una suerte de paradójico racionalismo. La auténtica rebelión y la verdadera síntesis no podía provenir sino de aquella actividad del espíritu que nunca separó lo inseparable: la novela”. Se compendia en este párrafo la actitud del hombre, del científico, que descubre que la ficción es el epifenómeno de la civilización y de la historia del hombre sobre la tierra. Y en esto coincide totalmente Kundera. Pero Sábato, lo mismo que Kundera, lo matiza diciendo: “El nacimiento, desarrollo y crisis de la civilización es también el nacimiento, desarrollo y crisis de la novela”. “El dolor del espíritu es descubrir la verdad” (7), nos dirá Abaddón. Algo así dijo también en Alcalá de Henares con motivo de recibir su Premio Cervantes en 1984, donde analizó con profundidad la esencial dualidad de la existencia, “esa región intermedia del alma, ese rincón en que amamos y sufrimos, porque el alma es prisionera del cuerpo y el cuerpo es lo que nos hace seres para la muerte.”

En los entresijos espeluznantes de las novelas de Sábato, descubrimos que para él la novela es un testimonio existencial y una búsqueda metafísica. él mismo se ha considerado siempre un escritor “existencial y metafísico”. Para Sábato la novela no consiste en que el protagonista o los personajes vivan un tiempo y un espacio angustiosamente existencial, sino en que la estructura misma de la novela, el sujeto y la acción, el yo que escribe y el yo que lee y sueña, han de vivir al unísono en un conflictivo desdoblamiento el texto y la ficción. Y han de vivirlo como algo zozobante, misterioso pero de acción liberadora en cierto modo. El autor vive la novela por dentro y desde dentro de las intenciones previas, y en esta experiencia en la cual se mueve, sufre, dubita, resuelve en el ámbito más libérrimo de la propia creación, donde quedará como solución máxima la conciencia testimoniadora del autor. Esta peripecia dramática del relato a veces no tiene nada que ver con la caprichosa libertad con que el autor mueve y hasta liquida a sus personajes, aunque esta pequeña omnipotencia tiene para el autor su dramática limitación.

La existencia misma entra en el terreno de la escritura derrotando o superando todo proyecto preconcebido. Se vive la novela o el ser de los personajes desde la existencia misma del propio autor, y aquí es donde surge la impotencia y el límite de la función creadora como un dato más de la angustia de la existencia, ya que “la existencia del hombre se caracteriza por la finitud y la negación”, nos dice Mariana D. Petrea en su análisis sobre la metafísica de la esperanza en Sábato (8). También Gemma Roberts, en su espléndido análisis del existencialismo en *Abaddón*, que es la obra donde se compendian los afanes de Sábato por descifrar el misterio de la creación, nos dice: “Dentro de la ética existencial que caracteriza la obra sabatiana, el hombre auténtico no puede evadirse de la inquietante intuición de que la existencia es en sí misma culpable, por su condición finita y limitada” (9). De ahí que el ambiente medio denunciador, medio detectivesco de las novelas de Sábato, extremos que se agudizan en *Abaddón*, viene a ser el argumento postrero de que el creador de ficciones o novelas, lejos de entretenerse en juegos retóricos o en primores estilísticos, lo que busca y debe buscar es fundir idea y persona, autor y personajes, dentro del rigor lógico de la finitud y en lucha desesperada por trascender la realidad.

Todo lo demás, costumbrismo, ensayismo, realismo, objetivismo, no son de ninguna manera los medios que el autor puede y debe utilizar para salvarse –Sábato dice felizmente rescatarse por el arte y la creación-. En ese libro que ya hemos citado y que contiene las ideas de Sábato sobre el arte y la creación, me refiero a *El escritor y sus fantasmas*, dice tajantemente que “el conocimiento de vastos territorios de la realidad está reservado al arte” (10). El arte, por supuesto, tiene sus limitaciones, pero en la medida en que el autor hombre encuentra en sí mismo al hombre antes que al autor, la novela se habrá colocado en una esfera superior, no solo para la vida sino para el pensamiento que es el don por excelencia del hombre. Tampoco esto quiere decir que Sábato esté por una novela puramente intelectual, porque lo dicho reafirma su entrega absoluta al existencialismo como fuente de conocimiento, al existencialismo no como sistema o doctrina, sino al existencialismo actitud de presente ante las vivencias totales del existir.

Por eso mismo Sábato busca el destino de la condición humana en la base metafísica del ser y del ser como hombre. Todo lo que sean consideraciones de tipo económico, sociológico, religioso incluso, no son más que aditamentos de la existencia, pero no su soporte, no su enclave ni su explicación última, aunque sea inexplicable. El mundo, el hombre y sus prójimos, gravitan sobre la responsabilidad de vivir desde la nada, y por eso mismo la novela, si ha de ser algo, tendrá que ser un intento de creación que rebase la experiencia y se sitúe en la zona de los símbolos, formada por la intuición, los sueños, la profecía, elementos sueltos que tratarán de integrarse en esa unidad que convierte la ficción en misterio.

Para Ernesto Sábato la obra de arte no es solo un delirio provocado por uno mismo, sino una enajenación que pocos se atreven a dejarse llevar por ella hasta sus últimas consecuencias porque ahí es donde el yo puede encontrarse a un paso incontenible de la locura. Para Sábato el interés y el tema profundo está en el hombre, pero el hombre interior, el hombre en soledad aislada, aunque esté viviendo alguna actividad social o cualquier apasionante afectividad. Eso es lo externo, pero lo que importa es el drama interior, el drama que se reduce y se completa en la propia existencia. Para Sábato, entre todas las funciones del hombre dedicado al arte, ocupa un lugar privilegiado el arte de la pintura –en la actualidad Sábato se dedica exclusivamente a pintar– y es que la pintura es el arte que nunca puede darse por terminado. En cualquier cuadro, aun en el más perfecto, siempre cabe una pincelada nueva. Pues para Sábato lo mismo es la novela, una laboriosa construcción que no solo no parte de ninguna certeza sino que jamás alcanza un final único, invariable y definitivo, de ahí que sus novelas son prácticamente una sola novela, una sola preocupación, una sola búsqueda angustiosa del hombre. Pero la condición del hombre es precisamente su ambigüedad en el tiempo y en el espacio, su complejidad dubitativa ante sí mismo, su actuación a veces contradictoria e irresponsable por el arbitrario imperio del subconsciente. Acaso ya Sábato al titular su primera novela *El túnel*, sabía bien lo que hacía, porque conscientemente toda su obra posterior, es decir, sus dos novelas siguientes, son como la continuación del túnel, un túnel insondable que se convierte en laberinto, pero no a la manera juguetona de Borges, sino de un modo sistemáticamente existencial.

Siendo esto así, advertimos que la conciencia de Ernesto Sábato como artista es un apuntalamiento inconsciente de la imaginación para explicar lo que es un camino sin fin ni término, es decir, un camino sin camino hacia la exploración total de la propia existencia, revelación subjetivo-objetiva del hombre ante sí mismo y desde dentro de sí mismo, aun cuando para que exista y se construya la obra de arte, el autor como hombre necesite casi siempre de unos testigos, o sea, del destino de otros, la ansiedad de otros dentro de uno mismo, el fracaso de uno mismo en los otros y hasta la desesperación de los otros en uno mismo.

En su peregrinación o itinerario vital, no se trata de quedarse perplejo ante incertidumbres menores sino de perderse en la nada de sí mismo, diríamos que en la nada anticipada, cuya verificación sensorial solo podría ser comparada con la ceguera. La manía infantil del Sábato niño de coger gorriones para dejarlos sin ojos, a ver lo que pasaba, según decía, sería solo un anuncio de lo que en su vida iba a ser la obsesión de la ceguera, que en los

últimos años llegaría a ser tormento personal y atroz del que tantea y busca muros o puertas por si de un momento a otro apareciera la luz de la esperanza. Primero ha sido la experiencia, después ya siempre sería el miedo y el espanto, sobre todo en espacio filosófico-tecnológico.

Es obvio que lo que Sábato ha seguido como derrotero literario en su novelística —sobre todo en esa cumbre de *Abaddón el Exterminador*— es la inauguración de un método que sea capaz de establecer un puente agónico y angustioso entre la realidad y la ficción, entre la existencia personal del autor y la obra, entre el creador y el lector, que no será lector consumado si no penetra más allá de la palabra escrita y no se asocia en las búsqueda metafísica, o sea, en un embarque lleno de interrogantes, porque el arte de Sábato y para Sábato no puede residir en bases aquietadoras y explicativas, un arte que ponga punto final y ni siquiera puntos suspensivos, sino un arte que es itinerario sin término hacia preguntas sin respuesta.

Hay quienes pueden creer que el existencialismo literario es un juego dialéctico, ingenioso y teatral, ya que algunos autores han participado de esta técnica, entre ellos el mismo Sastre; pero Ernesto Sábato ha mostrado en todo su proceso una voluntad de testimonio más sacrificial, más expiatoria, en una palabra más salvadora, ya que en el terror de sus personajes tan sustancialmente, tan abrumadoramente solitarios, perversos, violentos, alienados, locos, Sábato lucha por encontrar en la confrontación con la nada ese resquicio de esperanza que es parte también de su redención personal.

El hombre puede hacerse la ilusión de que su yo es entero y libre, pero esta es ilusión momentánea y falsa porque no hay liberación fácil ni posible cuando el hombre tiene su límite marcado desde que nace. El sometimiento a la existencia, por lo tanto, tiene que ser crítico y sabiendo siempre que la sociedad actual lleva en su filosofía la deshumanización y la esclavitud del hombre a la ciencia aniquiladora de la libertad y de la cual son fuerzas inevitables la máquina y el dinero, esta tecnolatría que vivimos sin poder liberarnos de su poder. Frente a esta situación, Ernesto Sábato se hace víctima testimonial viviendo en la novela su tragedia junto con sus personajes y confundido con ellos, supeditando su destino al destino de la propia limitación, convirtiendo así la novela en redención salvadora, puesto que la verdadera novela, o el verdadero arte, está en remontar la culpa y poder vislumbrar como una gracia añadida, acaso inexistente, la luz de una esperanza que puede representar, solamente en sueños, una especie de tregua o pacificación en la tragedia de la existencia.

NOTAS:

- (1).- “Ernesto Sábato entre la letra y la sangre. Conversaciones con Carlos Catania”. Seix Barral. Barcelona. 1989. (pág. 23).
- (2).- Gemma Roberts, *Análisis existencial de Abaddón el Exterminador*, Society of Spanish and Sapanish-american Studies. University of Colorado at Boulder. 1990. (pág. 10).
- (3).- Gemma Roberts. Obra citada. Pág. 13.
- (4).- Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Seix Barral. Barcelona. 1979.
- (5).- Ernesto Sábato. Obra citada. (pág. 20).
- (6).- Ernesto Sábato. Obra citada. (pág. 21).
- (7).- Gemma Roberts. Obra citada. (pág. 21).
- (8).- Mariana D. Petrea.- “Ernesto Sábato: la nada y la metafísica de la esperanza”. Ediciones Porrúa Turanzas S.A. Madrid. 1986. (pág. 39)
- (9).- Gemma Roberts. Obra citada. (pág. 17).
- (10).- Ernesto Sábato. Obra citada. (pág. 24).

La primordial preocupación de Castillo-Puche ha sido el hombre. Quevedo y Sábato, pero también Sartre, dos (tres) existencialistas a los que Castillo-Puche dedicó palabras que hacían que el propio escritor se redescubriera.

Óscar Barrero delimita el punto final de la primera generación existencial en nuestro país en 1955, ya que a partir de esta fecha la novela social hará que la expresión individualista sea muy difícil de manifestarse. Y así, los temas previos a este oleaje social, son aquellos desde los que va desvelando Castillo-Puche en estas dos conferencias, así como la incertidumbre de los destinos humanos y la dificultad de comunicación; el aislamiento de la persona puesta en situaciones límites: el vacío, la repetición, la náusea, la culpa, el sufrimiento y el combate.

NOVELA SOCIAL. REALISMO SOCIAL. TREMENDISMO.

Este concepto de novela se define, para G. Brown (2000), “no por su realismo sino por sus profundidades simbólicas y su sutil manera de apelar al misterio y a la poesía” (242). Abarca fundamentalmente la década de los 50 en España:

A partir de 1965, (...) se ha postulado el abandono de la novela social y han proliferado los experimentos formales, la vuelta al autobiografismo, la ruptura con el *tempo* lineal y la presencia de complicados —y a veces muy banales— autoanálisis de la alienación moral del individuo. Nada de todo esto ha dado, sin embargo, un solo nombre o título importantes y, a cambio, han abundado las polémicas ociosas y los saneados negocios editoriales. No obstante, quizá quepa hacer una excepción para algunos relatos de Juan Marsé (1933) tan explosivamente sarcásticos como *Últimas tardes con Teresa* (1966) y para la obra de Juan Benet (1927) que ha representado una densa y faulkneriana evocación del mundo provinciano de una mítica “Región” en *Volverás a Región* (1968), *Una meditación* (1970) y *Un viaje de invierno* (1971) (246).

Es una lástima que este reconocido estudioso no tenga en cuenta a José Luis Castillo-Puche, pese a que el escritor yeclano ya tenía publicadas unas cuantas novelas y había sido tildado también de novelista social, más bien tremendista, sobre todo por la crudeza con la que nos presenta numerosas situaciones, como hemos visto, por ejemplo, en el estudio de *P40*; y también es una lástima que no reparara en él cuando habla de la nueva forma de escribir a partir de 1965, forma que ya estaba manejando Castillo-Puche en obras como las que componen “La Trilogía de Hécuba”.

NOVELA LÍRICA

Castillo-Puche, en su búsqueda de la novela total, da una vuelta más a su escritura y configura, ya en la década de los 70, un tipo de narración donde se representa el mundo interior desde la autorreflexividad en forma autobiográfica. Así es la novela lírica o poética, como la llamó Gullón (1994): “la gran novela actual aspira a ser un arte casi total, cercano a la música y también a la poesía” (133). Desde esta perspectiva, la novela lírica busca alcanzar la belleza, deleitar en la forma, en la palabra, para alcanzar la novela total. Aunque es a las producciones narrativas de la década de los 70 a las que se ha calificado de novelas líricas, Castillo-Puche acude a Gabriel Miró para definir este término en la siguiente conferencia. Pero antes, cabría preguntarse cuáles son las características que configuran una producción que pueda llevar el calificativo de novela lírica. Se puede afirmar, de la mano de Darío Villanueva (1983: 87), a propósito de Azorín, Gabriel Miró, Pérez de Ayala, Jarnés, que son cuatro las características esenciales que configuran este tipo de narración:

- Por esta razón el protagonista, que suele ser un yo-narrador, se convierte en el creador del universo narrado, del que forma parte directa, en el que vive inserto. Esta condición favorece la

técnica del perspectivismo, que, aunque no es nueva, alcanza en este tipo de narraciones un valor configurador del proceso narrativo.

Atendiendo a esta característica parece lógico señalar que en este tipo de narraciones es frecuente el carácter autobiográfico, real o no, y otras formas de narración próximas a esta: memorias, género epistolar, etc.

-Relacionado con el punto anterior y especialmente con la influencia que el mundo ejerce en el desarrollo de la subjetividad de los personajes, en la novela lírica la peripecia, el argumento, tienen una significación menor, de segundo orden. Esto suele producir en la narración el fragmentarismo. En la selección de los elementos narrables que el autor realiza, solo resultarán pertinentes aquellos que mejor sirvan a la configuración del mundo de los personajes. Las cosas ocurren en los espacios no narrados.

-Como en el caso anterior, el predominio de la subjetividad del personaje, y de manera especial del personaje narrador, lleva consigo la ruptura de los moldes tradicionales de cómputo temporal. En la novela lírica se rompe la fluencia temporal hacia delante y se sustituye por estructuras temporales retrospectivas, dilatorias o retardatarias que proporcionan una configuración subjetiva del tiempo.

-Finalmente, y atendiendo al lenguaje de la novela lírica, cabría señalar que en este tipo de narraciones se busca un lenguaje que llame la atención sobre sí mismo.

Así, de esta manera, hablaba Castillo-Puche de Gabriel Miró en una conferencia:

GABRIEL MIRÓ EVOCADO EN EL CURSO DE ALMERIA (Afirmación de la necesidad de supervivencia de la novela lírica.)

Me tocó a mí con motivo de un homenaje a Ricardo Gullón, comentar e interpretar algunas de sus frases lúcidas, desahogos del eterno exiliado, ahora ya nuestro crítico en la paz perpetua de las palabras, en el crítico que no aceptó nunca lo de la generación del 98 y la exaltación de Miró como escritor cubista.

Desde luego yo siempre coincidí con su tesis de que Gabriel Miró es un cubista, pero solo desde la autoridad que da la muerte ahora algunos tendrán que admitirla, aunque sea tan difícil que Miró entre en los modismos de las modas, ya que no entró injustamente en las algarabías literarias de su tiempo.

Miró ideal y naturalmente hizo que Orihuela fuera su ciudad protagonista, esa Oleza que tiene instantes muy fugaces y perecederos pero con una potencia y capacidad de eternidad grande, vivencias y fragmentos que sin subordinarse a ninguna globalidad premeditada ni mucho menos intentar congelar el escenario, nos dejan unas estampas expresivas de asombrosa perennidad, pues valiéndose de momentos cristalizados en la emoción más limpiamente humana, dejaban en el aroma disuelto de la ciudad y sus personajes, un carácter insustituible y una significación diríamos que múltiple y proteica de una hermosa e invariable realidad.

Pero este estatismo esencial de la estremecedora ciudad con sus figuras en la prisa o en la quietud fijan un ambiente único y las parcelas discontinuas o fragmentadas formarán un mosaico indeleble, un cubismo maravilloso, elaborado con elementos complementarios que oscilan entre la bondad más franciscana, un angelicalismo viviente, existencial, y esa procesión un tanto proterva de seres sujetos a pasiones pequeñas y que parecen muy grandes. Este cubismo

literario es un aromado almacén de escenas diversas fusionados aquí y allá por un arrebatado fulgurante de amor y belleza.

Pero la obra de Miró y su Sigüenza y sobre todo la novela, dos en una, de *Nuestro padre san Daniel* y *El obispo leproso*, son tratado de amor que por milagro del arte sublima y transfigura lo cotidiano más o menos grosero. Lo fugaz y fugitivo que quiere anclarse en una eternidad entre cristiana y pagana, lo azaroso instantáneo que se polariza en un destello intenso de misterio y voluptuosidad del yo más profundo. La luz se recorta en voces, ruidos, aromas, enervamientos y siempre quedará vibrando el deseo o el sueño del deseo mientras el sentimiento trata de hacerse racional como una estampa objetivada, continuidad discontinua del cubismo.

Siempre es bueno volver a Miró como es sano y deleitable acercarse a Oleza. Miró quedó para nosotros como algo más que una sugerencia y Oleza es una experiencia palpitante, fecundidad de huerto todavía y ventura creadora por correr a la postre. Uno cierra los ojos y todo lo que recuerda de Miró son situaciones próximas al delirio, sea por la vía del placer o del dolor. Uno piensa en Oleza y se ancla y sumerge en esos planos recónditos, en esos espacios autóctonos en donde caben sabrosamente diferenciadas tantas maneras de sentir la realidad. La tan cercana y la más lejana de todas que es el anhelo idealista de las cosas.

Miró se dedicaría como nos dirá Gullón a espacializar el tiempo y esta función está muy cerca de Azorín del que hablaremos otro día.

Todavía en la década de los 70, el apelativo de escritor católico coexistía con el de existencial y lírico, como lo demuestra el siguiente artículo publicado en Bogotá:

EL SIGLO, Bogotá, jueves, 8 de febrero de 1973, pág.5: “CASTILLO-PUCHE, UN NOVELISTA CATÓLICO” por Dolly Majía.

Un novelista católico

A José Luis Castillo-Puche se le ha ubicado dentro de los novelistas católicos contemporáneos. Tal etiqueta resulta evidentemente redundante en un país como España en el que sus treinta y tres millones de habitantes son católicos. Pero a Castillo-Puche, como José Bergamín, le han adjudicado tal distintivo desde su primera producción narrativa con argumentos religiosos y así quedará para la posteridad aunque escritores como Cela rechacen tal título: “Entiendo falsa la novela católica y la novela social”

Verdad si es que Castillo-Puche plantea las circunstancias de sus personajes desde una base fundamentalmente religiosos. Basta adentrarse en cualquiera de sus novelas más conocidas.... Para encontrar el mismo hondo, escalofriante tema de la angustia existencial, con denso sentido religioso. El hombre con su terrible carga de dudas y pecados, vicios y arrepentimientos, crueldades y cobardías, es el punto de enfoque en todas sus narrativas, para desplegar el abanico estremecedor de sus argumentos religioso. Es el dilema eterno en que el hombre se debate; la cercanía de Dios por el camino del amor y la bondad o la ausencia de Dios por entre el miedo y la desesperación. (...)

Ya Eugenio de Nora había definido a Castillo-Puche como “moralista católico en la línea de Muariac, Bernanos, Graham Greene o Evelyn Vaughan” y el crítico Miguel Fernández Braso subraya que: “La preocupación religiosa de Castillo-Puche arranca desde antiguo por biografía y por la resonancia que ha dejado esa zona biográfica en su ideología personal. El drama religioso

está sentido, vivido, seriamente afrontado por nuestro escritor desde sus comienzos literarios. Sus críticas al catolicismo español quedan bien patentes en *Sc...*

Un viajero atormentado

Aparte de ser un notable “novelista católico”, Castillo-Puche es, como anotamos al principio, un viajero observador, estudioso de esa estructura compleja y perfecta que es el hombre. (...)

Castillo-Puche es un viajero atormentado, en tensión y sufrimiento con los seres que intenta penetrar y las cosas que quiere descubrir en sus contornos más ocultos. Castillo-Puche quiere escudriñar el alma de los hombre, convertirla en espejo transportable a sus páginas. Castillo-Puche quiere recoger en su sensibilidad todo lo que no cabe en su memoria. Busca perforar los sueños, la piel, la esperanza y la realidad de los pueblos que toca en su andadura sentimental.

Y como “eterno forjador de caminos”, Castillo-Puche...

“JOSÉ LUIS CASTILLO-PUCHE ANTE EL NIÑO”.

El niño, como protagonista de las narraciones de Castillo-Puche, es un ente indispensable. La niñez es la etapa crucial en la configuración de todo escritor, es la que siembra la semilla de una futura escritura de autoconocimiento. Por otro lado, el niño en sí, como individuo que se forma y que se busca en la lectura es el otro plano de la propia escritura del autor de autoformación: el niño es un lector que se va configurando como adulto y que encuentra en la lectura las claves para descifrar y comprender a la humanidad de la que también él forma parte. De esta manera habla Castillo-Puche sobre el niño:

“EL NOVELISTA ANTE EL NIÑO”:

¿Cuál es, cuál ha de ser, la aportación de un novelista –creador de historias, de vivencias, de mundos imaginarios por medio de la palabra escrita– al inquietante y palpitante tema de la educación? Y, ¿qué podría añadir a las reflexiones e investigaciones sobre el delicado, difícil y misterioso proceso educativo? Y es que educar es acompañar en un proceso de iluminación del mundo.

Sin embargo, creo también que un novelista puede añadir algo a ese proceso, puede, al menos, añadir su experiencia, su meditación, sus vivencias, transformado todo ello quizá en poesía, en carne de su carne, en vida de su vida, en ciencia de su ciencia, porque casi todo lo que está en la realidad de la vida estuvo antes en la poesía.

En primer lugar, todo novelista ha sido niño, y esto, que puede parecer una perogrullada, no lo es ni mucho menos; porque la infancia de un novelista, rara vez es una infancia normal, una infancia como todas, una infancia más. La mayoría de las veces la infancia del novelista condiciona la actividad creadora de toda su vida, porque es en la infancia cuando surge ese conflicto entre el yo y la realidad que ha de ser el caldo de cultivo necesario para que ese ser todavía indeciso, todo receptividad, todo asombro y todo curiosidad, que es un niño, se convierta con el tiempo en un creador de fábulas literarias, en un escritor.

Por eso, el niño, el niño que una vez fue el novelista, el niño que todos llevamos dentro, es especialmente importante para un creador, para un novelista; hasta el punto de que, más tarde o más temprano, el escritor acude a su niñez en busca de las raíces profundas de su propia obra.

Si una novela, como se ha dicho, es una indagación hacia dentro de uno mismo, podemos tener la seguridad de que en el fondo de esa indagación está nuestra niñez, es decir, estará siempre el niño que hemos sido y que seguimos siendo.

Porque nunca nadie es tan niño, sigue siendo tan niño, como el artista, el creador, el escritor. Quizá porque esta misma condición de escritor es el resultado de una cristalización del conflicto íntimo que se opera en la niñez y que, por ser cristalización, por ser una especie de hipertrofia de la sensibilidad, nos dejará como anclados en esa niñez del asombro, de la angustia, de la perplejidad y la interrogante.

Y como el niño no puede dar respuestas lógicas ni coherentes a todas las interrogantes que le plantea el mundo entorno, entonces inventa esas respuestas. El niño acude a la imaginación y a los sueños; el niño se convierte así en el primer fabulador de la historia del hombre; el primer fabricante de fantasías, el gran inventor de la creación.

Y cuanto más crucial, cuanto más insólita es la inserción de un niño en su realidad circundante, más acudirá este niño a la fantasía y a la fabulación, a la invención y al ensueño.

Y a menudo este niño acabará siendo, de mayor, es decir, de niño grande, un novelista, un poeta, un escritor. El niño es sujeto predilecto para el escritor, en dos direcciones: de dentro a fuera y de fuera a dentro.

En la primera, como ya hemos dicho, intentando explicarse el mundo desde los datos que le proporcionan sus ojos maravillados, sus sentidos incipientes y puros; pero sobre todo, desde sus propios miedos interiores, desde la congoja, la soledad y la ilusión, esa ilusión que tantas veces se habrá visto sesgada, taponada o vilmente destruida por los manotazos ciegos de la incompreensión, la brutalidad o simplemente la ignorancia de quienes le rodean. En la segunda dirección, es decir, de fuera a dentro, porque el niño es como una esponja que va sorbiendo, con enorme ansiedad, todo lo que se ofrece a su observación y a su experiencia: datos, sensaciones, imágenes, voces o repudios. ¿Y cómo ordena todo esto el niño? ¿Cómo lo incorpora, cómo lo hace suyo, para bien o para mal? El niño acude a la imaginación, a la fantasía, y sobre todo mientras la duda, la adulta, maliciosa y perversa duda, no se enrosca en su alma infantil. En este caso pueden aparecer las desviaciones, las deformaciones. El niño nunca debe dudar. La duda pertenece sin remedio al mundo adulto. Cuando un niño empieza a dudar ha dejado de ser niño.

Por eso es tan importante mantener y alimentar la fantasía del niño. Y lo más importante para hacerlo son los libros, y aquí vemos como el tema se muerde la cola, porque en el fondo del escritor de libros está el niño, y al final está también el niño, ya no como sujeto, sino como objeto de la obra literaria.

Naturalmente, para eso están los libros infantiles: libros especiales para alimentar y estimular la fantasía infantil; pero los libros infantiles, que tienen esta misión importantísima de mantener la infancia y sus supuestos, de hacerla dudar y perdurar lo más posible, generalmente no cambian nada en el niño. Son los libros que le dan lo que el niño en ese momento pide, necesita, consume.

Pero nada puede perdurar en la vida del hombre; el niño tiene que cambiar y hacerse hombre, o hacerse adolescente, hacerse, en fin, otra cosa. Y cuando un libro “para mayores”, un libro literario para adultos, sobre todo si es un buen libro, cae en las manos del niño, la huella que deja será indeleble, profunda; el cambio se produce sin remedio, sea cual sea la edad en que esto acontece. El impacto, suele ser superior a la influencia de cualquier maestro, incluso a la de los padres. Esa lectura no se olvida y a menudo esa lectura —que suele ser solitaria, fortuita, casi clandestina— va a condicionar o a influir la vida toda del pequeño lector.

Esta es la segunda cara de la moneda. Primero tenemos el niño condicionando al autor de los libros; después, tenemos al libro condicionando el futuro del niño. He aquí por qué un escritor puede abordar el tema educativo. Porque la literatura está presente en el niño y el niño está presente, siempre, en la literatura, aun en aquella que parece más alejada de las vivencias o del mundo infantil.

Todo esto demuestra la importancia que, en la educación y formación del niño, tiene la lectura –y no hablamos precisamente de la lectura específica infantil–. El niño incorpora el mundo a través de la lectura, el niño comprende el mundo y lo ordena a través de sus primeros libros. Esto es fundamental y por eso hemos de cuidar mucho sus primeras lecturas literarias. Y no me refiero, ni quiero referirme con esto, a su carácter más o menos ñoño, a su moralidad o a su moralina, porque muchos de esos libros que llaman algunos morales o formativos son simplemente libros hipócritas, libros falsos o libros mentirosos. Lo que hemos de procurar en las primeras lecturas de un niño, o de un adolescente, es que sean libros con verdad, con belleza y con autenticidad. No hay cosa menos educativa y más perniciosa para un niño que darle lecturas que traten de engañarlo, de falsearle el mundo, su mundo, ese mundo que irá entendiendo precisamente a través de sus lecturas tanto como de sus experiencias y vivencias. Por eso un libro que falsee, con cualquier pretexto, ese mundo, su mundo, ese mundo, será de consecuencias funestas para su educación, para su futura personalidad como hombre.

Al niño hay que darle en sus lecturas, o bien fantasía, o bien verdad, pero una verdad arropada en el lenguaje de la belleza, en el lenguaje literario, porque sólo así el niño será capaz de asimilar y de asumir las verdades con compromiso humano, es decir, trascendiéndolas de la pura realidad, de la pura materialidad, hacia el reino del espíritu, que es, a fin de cuentas, el reino del hombre sobre la tierra.

Todo esto es un compromiso de todos, un compromiso de la sociedad y habría que denunciar aquí que precisamente ni nuestra sociedad, la sociedad española, ni tampoco nuestras instituciones ni nuestro gobierno, se ha sentido, al menos hasta ahora, demasiado responsabilizado con este deber de la lectura infantil: no hay bibliotecas infantiles, ni siquiera en los colegios, y pocos padres, a la hora de hacer un regalo a sus hijos, piensan en los libros.

Al ser esto así, y al quedar la lectura de los niños en cosa a veces fortuita, a veces, en el mejor de los casos, en asunto familiar, grandes cantidades de niños pertenecientes a sectores de la población menos cultos, pasan la infancia casi entera sin ese don casi imprescindible, fascinante, enriquecedor, que es la lectura.

La infancia es la edad de la lectura, como es la edad de los sueños, de la credibilidad máxima, del hervor emocional.

La lectura es imprescindible a la hora de proporcionar ídolos y leyendas adecuados a la capacidad fantaseadora del niño. La niñez mide todo lo literario por el ojo de la justicia y por el sentimiento de la belleza, y por eso la quimera justa y bella es y tiene que ser pasto obligado de la imaginación infantil en unos años en que ideal y realidad se ordenan y complementan para satisfacer el corazón esforzado del niño. Todo lo que se vive literariamente en la niñez sirve a la larga para crear conciencia y sensibilidad, para establecer una tabla valedera de valores, para estimular y desarrollar el sentido creador que ha de dar contenido humano a la vida del adulto.

Si lo que se lee en la niñez no se olvida jamás, tampoco lo que se vive a esa edad, y por eso en la literatura tendrán siempre un puesto de relieve los libros que tienen al niño como protagonista. Por esos libros que fueron ensoñación y contraste con la realidad, que fueron forja y espuela de heroísmos y quimeras, que fueron evasión o concentración poderosa, el adulto sentirá una gratitud inmensa andando el tiempo. ¡Cuántas rebeldías iniciales, cuánta aceptación y

comprensión posterior! Serán momentos de los cuales la responsabilidad principal corresponderá a determinados libros leídos oportunamente en el momento de crisis, de enajenación o de solidaridad con los humanos.

Si el niño que luego se hace hombre llega a tener sentimiento de auténtica libertad, capacidad creativa, fantasía liberadora, será siempre por ese momento en el cual el niño siente que el mundo se hace en su interior, un mundo que no nace fuera de nosotros, ajeno a nosotros, sino que hemos de hacerlo a nuestra medida, a nuestro albedrío, buscando nuestro centro de gravedad en ese entorno que ha de ser integrador, no disgregador; solidario, no desafiante; fraterno, no esquivo.

Es muy importante que el niño, sobre todo el niño en trance de pasar a la adolescencia, orientado, por supuesto, pero personalmente él, él mismo, él solo, sea capaz de elegir y de seleccionar sus propias lecturas. El niño que posee una situación normal en la familia, en el colegio, en la sociedad, acaba descubriendo los libros de su preferencia, de su predilección, los libros que le servirán, a cada uno en particular, para su propia evasión pero también para su reencuentro, para el descubrimiento íntimo de su propio ser y de su identidad como persona.

La lectura es casi el único alimento, el único remedio, diríamos, para algunos niños en momentos críticos de soledad, de búsqueda de sí mismos, de integración en la familia o en la sociedad. Y es estos momentos, el hecho de que el niño tenga o no tenga a su alcance la posibilidad de esa lectura, de ese libro casi milagroso, puede ser decisivo para su futuro como persona.

Estamos hablando de un elemento importante en la formación y la educación: la lectura. Por ser un elemento no institucionalizado, un elemento que funciona por libre, por decirlo así, es un elemento al que educadores y padres dan a veces poca importancia. Y esto es claro que es un grave error. A menudo, por esto, el niño se convierte en un lector furtivo, en un devorador de libros en soledad, lo cual también puede ser malo. Aunque yo diría que, entre el niño que lee desordenadamente, sin selección y sin criterio todo lo que cae en sus manos, y el niño que no lee nada por falta de oportunidad o de acceso al libro, me quedaría con el primero; porque creo que no hay mayor desgracia, ni mayor torpeza, ni mayor calamidad, que la del niño que no ha tenido a su alcance las mismas oportunidades de lectura.

Pero el novelista, en cuanto novelista, tiene también su compromiso con la infancia, y a menudo los grandes novelistas han sentido la necesidad de engrandecer y agigantar sus fábulas y sus relatos con héroes pequeños, es decir, con niños como protagonistas. A veces, el autor no tiene más remedio, por acuciante necesidad íntima, que acudir a la niñez, tiempo de sueños y de vivencias de los cuales ha brotado la parte más sensible y bella del proceso narrativo. Y raro es el autor que no lo ha hecho o no lo hace, eso de volverse a la niñez, sea para dedicarle un relato completo, sea para dejar en páginas aisladas, fragmentarias y varias, retazos de infancia que son como las migas salvadoras de Pulgarcito en la búsqueda angustiada del retorno, es decir, de la introspección novelesca.

No es solo que el niño sea la pieza idónea para nutrir la narración de ternura, asombro, curiosidad, y por lo tanto un instrumento indispensable para humanizar y enternecer racionalmente toda la construcción del mundo literario, sino que la niñez es en sí misma la fuente y el chorro prodigioso capaz de dar origen y vida al mundo de la ficción novelesca, aun cuando ni siquiera esa infancia, o ese niño, aparezcan en forma concreta y definida.

Son las impresiones y las vivencias de la niñez las que se quedan de manera más clara y más vívida grabadas en nuestra conciencia, y ellas son las que irán siendo revividas, recreadas y convertidas en imágenes literarias casi automáticamente a los estímulos del adulto novelista. Y

este tendrá que volver al niño que fue cada vez que intente llegar a la raíz de su vida y de su obra.

En el niño que se ha hecho hombre queda la memoria íntima, exclusiva, del choque inicial con el mundo y cada vez que necesite acudir a una ordenación de ese mundo encontrará fraguados en su infancia los esquemas de origen, unas veces para rechazarlos por equivocados, otras para seguirlos con la fe de una seguridad que debe brotar de un origen claro, confiado y seguro. La riqueza mayor de nuestras vivencias también se alcanza en la infancia, y esto es muy importante para el escritor. A menudo unas historias que parecen inventadas, y de hecho lo son, tienen, sin embargo, una cuna identificadora en algún momento de esa edad fabulosa que es la niñez, a la cual, aun sin quererlo, retornamos tantas veces si queremos hacernos a nosotros mismos una confesión radical y sincera.

El novelista, justamente, yo diría que es un niño que ha crecido, pero al que, de algún modo, se la ha parado el reloj de la vida en la infancia terrible o desdichada, oprimida o desamparada, prodigiosa o indigente, y todo lo que hace después es apenas recordar, revivir, evocar, decantar, desmenuzar, enriquecer, transfigurar acaso todo aquello que ha ido quedando con las raíces doloridamente al aire desde el tiempo indeciso, tenue, frágil y vulnerable de la niñez, o acaso de la adolescencia; de tal manera que los acontecimientos, las experiencias, los conocimientos que vendrán después encontrarán siempre la vibración y el reflejo en esa membrana que no ha logrado hacerse costra, que no ha conseguido endurecerse con los años ni con las intemperies.

Padres, hermanos, amigos, cambios de vida, viajes, muertes, vidas, la propia vida interior, solitario o cómplice, victoriosa o frustrada, serán la base y el cimiento del edificio posterior, edificio que será también sólido y triunfante o inseguro y desmoronable, según haya sido de firme y robusta y colmada la infancia, edad, en que todo es protagonismo larvado, reducto de acciones más soñadas que vividas, pero que serán más tarde la cuenta corriente del adulto, pero sobre todo cuando este adulto es y ha decidido ser, un novelista, un escritor.

La niñez es siempre proyecto y problema, y será ese proyecto repetido, variado, intuitivo, el que vendrá a configurar la fabulación novelesca, punto de partida siempre renovado, inagotable en la búsqueda de la verdad, de la justicia, de la belleza, unas veces de manera real, otras en forma mágica, pero siempre poética porque no hay lenguaje poético que no esté dentro de los niños, configurando sus ansias de definir tanto lo abstracto como lo concreto del universo.

Pero hablando de niños, de literatura, de educación, es preciso hacer resaltar otro aspecto de la actividad o, mejor dicho, la capacidad creadora. Ya en la infancia se revela claramente el alma de un niño artista, y es en edad muy temprana cuando se dan signos prometedores que serán irrenunciables: la soledad buscada, el aislamiento, la lectura ávida y a menudo escondida, el asomo al papel como expansión y desahogo, esas primeras manifestaciones literarias que luego se rompen, todas estas son señales que anuncian la llamada irresistible del arte. Son alumnos que tienden a la abstracción, a desconectarse de los demás, incluso tienen apariencia enfermiza y muestran inadaptación. Es, en estos momentos, cuando más asistencia y comprensión necesitan de padres y educadores. Pero ha de ser una asistencia inteligente, distante, no abrumadora, ya que estos seres tienden a la impenetrabilidad, a la incomunicación, a la rebeldía intelectual. Es el momento en que se hipersensibiliza la conciencia y surge el sentido de independencia que le conducirá a la creatividad, momento de despegue en el sueño del ascenso personal.

Parece ser que las nuevas corrientes educadoras tienden a estimular la capacidad creativa en todos los escolares, lo cual nos parece admirable, progresivo en el proceso educacional, porque, ya lo hemos dicho, la creatividad es el distintivo del hombre entre las

demás criaturas (campo que ha investigado el psicólogo Javier del Amo). Descuidar esta faceta sería imperdonable.

A modo de resumen diría dos cosas que creo fundamentales. De una parte, la importancia de la lectura en el proceso educativo y la necesidad de que esta lectura sea abundante pero seleccionada, dirigida inteligentemente, para que logre su finalidad de despertar en los niños los sentimientos de libertad, de sinceridad y de justicia, y para que desarrolle en ellos la capacidad innata de creatividad como forma suprema de configurar cualquier proyecto de vida humana.

En segundo lugar, he querido también expresar mi convicción de que es necesario que conservemos, cada uno de nosotros, los niños que fuimos y que seguimos siendo, es decir, que no matemos nunca a base de falsedad, de injusticia o de odio, al niño que todos llevamos dentro, porque él es el depósito de nuestras más ricas vivencias y él es también garantía de imaginación en nuestras vidas, garantía de esa creatividad a que todos debemos aspirar, porque todos podemos ejercerla en cualquier profesión, en cualquier estado y circunstancia. La vida debe ser para todo hombre un proyecto personalísimo de creación original, algo que hemos de hacer nosotros mismos, con nuestras propias manos, a base de ilusión, de alegría y de esperanza.

ESCRITOR DE NOVELA DE AUTOCONOCIMIENTO

Este subapartado representa el destino al que ha desembocado “el todo narrativo castillopucheano”. Como se ha visto, Castillo-Puche es el paradigma de escritor independiente sujeto a determinadas vicisitudes históricas o sociales, aunque estas ataduras han contribuido a afianzar su propia búsqueda, su propio autoanálisis y su propia liberación después de lograr su propio autoconocimiento.

Como digo, este apartado y subapartado al final del epígrafe que presenta y analiza “sus memorias” adquiere suma importancia a través de testimonios del propio Castillo-Puche, en dos entrevistas concedidas: una en la década de los 70 y otra en la década de los 80 confirman la búsqueda que llevó a cabo a lo largo no solo de su trayectoria vital, sino también literaria. Es decir, la escritura de sus narraciones ha sido una herramienta, en manos del escritor yeclano, que le ha abierto vías de autoanálisis y autoconocimiento.

ENTREVISTA N.º 1:

CUESTIONARIO DE APULEYO SOTO (Respuestas).

Esta entrevista la reproduzco segmentada. En primer lugar rescato la parte de la entrevista que hace alusión a las manifestaciones que Castillo-Puche formuló y que me han llevado a considerar, en su totalidad, a nuestro escritor yeclano como hombre de novela de autoconocimiento, ajustándome a la aplicación del término que M.^a Ángeles Rodríguez Fontela (1996) expone. En segundo lugar, rescato la totalidad de la entrevista que hace alusión a otros temas, también de suma importancia.

1.- ¿Es Castillo-Puche un anarquista de la literatura?

Si anarquista quiere decir independiente, sin sumisión a reglas ni a escuelas, pudiera ser. En lo que se refiere a mis personajes, por regla general son seres disconformes y rebeldes al medio, a veces seres desarraigados y casi siempre víctimas de alguna inadaptación, frustración o fracaso. Acaso porque se empeñan en ser vidas auténticas y sinceras, o porque tienen el vicio de

soñar o de imaginarse y seguir ideales imposibles. Siempre la sociedad tiende alguna trampa a mis personajes, siempre acaban desengañados, confundidos, pero es lo que me sale quizás lo que llevo dentro, una literatura contracorriente, casi agónica. No me sale una literatura mansa, pacífica ni pacificadora quizás porque creo que es muy difícil encontrar la paz, la paz de dentro, quiero decir.

2.- ¿Y de la vida literaria?

No me creo más anárquico que los demás, sino uno más, aunque como digo, con probada independencia no sólo de juicio sino de costumbres y de actitudes. A veces clamoroso, a veces –las más– en solitario. De vez en cuando viajo, de vez en cuando me encierro. Creo que nuestra vida literaria ha perdido mucho de ambiente y cada uno se va quedando a solas con su libertad, cuando puede conservar esta libertad.

6.- ¿Qué camino de esfuerzo, lucha, incomprensión, etc. va de tus primeras novelas a *Jeremías el anarquista*?

Tengo que decir que yo no creo en ninguna trayectoria novelística sin lucha y esfuerzo. La lucha es grande, el esfuerzo es agotador, pero casi siempre, en mi caso al menos, más por la exigencia propia que por las presiones y opresiones de fuera, que también existen y ha existido en mi caso. Algunas de mis primeras novelas, *Con la muerte al hombro*; *El vengador*, *Hicieron partes*, *Paralelo 40*, creo que han podido salir un poco arrebatadas, con nervio y fuerza pero desiguales y con tal sentido de prisa y espontaneidad que no sé si ahora no pecarán de precipitadas e inmaduras; sin embargo, tienen, como digo fuerza y cierta garra, y la prueba es que han tenido el favor de la crítica y del público, suscitaron cantidad de comentarios, dentro y fuera de España y de algunas se han vendido varias ediciones y se han agotado. Quizás la misma espontaneidad con que fueron escritas les da cierta frescura y la prueba es que algunas de ellas siguen teniendo vida, no son novelas olvidadas ni mucho menos. Pero la vida del novelista es siempre heroica, tanto por las dificultades externas como por las propias obsesiones. En mi caso, he tenido dos obstáculos que superar en todo momento: la falta de tiempo y la exigencia interior, cada vez más acuciadora. Mi etapa de corresponsal en Nueva York me ha impedido bastante escribir novela, aunque *Jeremías el anarquista* lo escribí allí pero muy lentamente y luego tuve que rehacerlo y corregirlo ya aquí. El caso de Carrascal, un excelente compañero, que es capaz de hacer corresponsalía y novela, de manera intensiva además, al mismo tiempo, creo que no es fácil ni corriente. Mi etapa de Nueva York fue bastante desastrosa para mi producción novelística, aunque como enriquecedora de vivencias ha sido inigualable. Luego, está la propia exigencia, cada vez más exigente. Yo me he comprometido en esta trilogía de El Cíngulo, que es ardua, compleja y quiero o quisiera llevarla hasta el fin. En ella voy analizando, por partes, esta especie de desintegración del clero español que se está produciendo. Para ello es necesario un repaso a todas las condiciones del seminario, actitudes eclesiásticas, en fin, todo el fenómeno que envuelve la salida prácticamente masiva de los sacerdotes hacia el mundo y la vida secolar. Ya veremos lo que sale de todo ello. Lo único que repito es que me estoy exigiendo mucho a mí mismo en esto y que no trabajo ya con la precipitación que lo hacía en mis primeras novelas. En cuanto a dificultades de tipo exterior, desde tentaciones a prohibiciones y hasta amenazas, de todo ha habido; pero si la novela tiene que ser fiel a su tiempo, el novelista tiene que ser fiel a sí mismo.

7.- ¿Cómo se define Castillo-Puche para el gran público de 1975?

Pues me bastaría ser considerado como un novelista que trata de armonizar su propia violencia interior con los conflictos del mundo, o dicho de otro modo, como el novelista que se busca a sí mismo entre los conflictos humanos.

10.- ¿Te sientes liberado al lanzar una novela?

Toda novela es una liberación de algo. Pero lo malo es que uno nunca termina. Cuando acabas de soltar una carga ya tienes otra a lo mejor más pesada sobre los hombros.

13.- ¿Qué te dice tener una hija poeta?

Me encanta tener una hija poeta. Es mi obra preferida, aunque ella no quiera oír esto. Siempre me ha pasmado su capacidad para revelar un mundo íntimo en pugna. Creo que en esto se parece bastante a mí aunque su literatura sea muy distinta como corresponde a sus años y a su mundo, porque ella tiene su delirio y su orbe muy personales.

14.- Alguien te cree un frustrado violento ¿Qué crees?

Para mí la vida, y la literatura, es frustración. No creo en los triunfalismos, no creo en el éxito ni en la felicidad. Si eso es frustración, soy un frustrado, pero lo soy desde que nací, como aquello de *La vida es sueño*, “el delito mayor de un hombre es haber nacido”. Creo sencillamente que mi frustración es existencia y sin remedio. Por eso te he dicho antes que en todos mis personajes hay algo de frustración o desencanto, quizás en todos ellos me voy buscando a mí mismo y por eso también digo, como Moravia, que soy autor de una sola novela, aquella en que se acabe de mostrar por fin todo lo que hay de frustración en esto que se llama vivir.

A continuación transcribo el resto de la entrevista realizada a José Luis Castillo-Puche en la década de los 70:

CUESTIONARIO DE APULEYO SOTO (Respuestas)

3.- ¿Crees que hay que renovar el panorama de rutina que nos abrume?

Bueno, yo creo que el panorama, como tú dices, adolece de cierta rutina, pero también hay renovación, lo malo es cuando esa renovación no tiene calidad para durar y remontar el vuelo. De vez en cuando con todo aparece algún autor que nos sacude a todos un poco, aunque en los últimos años hayan sido más bien hispanoamericanos, pero para mí son escritores nuestros, puesto que escriben en español y hacen literatura española, a la vez que de sus respectivos países.

4.- ¿Cómo crees que puede hacerse esta renovación?

En realidad eso viene cuando tiene que venir, se produce cuando tiene que producirse, cuando surge el talento capaz de hacerlo, pero es algo que no se puede programar como los planes de desarrollo. No hay quien lo programe, viene solo o no viene. Pero yo creo que el terreno está abonado, porque hay una base muy decorosa y solo falta el estallido individual, alguien que se pudiera proclamar maestro, como un Baroja o un Galdós, quiero decir lo que ellos fueron en su tiempo.

5.- ¿Hay escritores serios, concienzudos, formados... en este país?

Hombre, yo creo que sí, yo creo que hay una serie de escritores quizás lo que pasa es que son mucho y con relación a otras épocas esta casi masiva presencia impide ver claro en las individualidades, pero hay una porción de novelistas destacables, cada uno con su estilo o su problemática, que cubren en general con prestigio muy decoroso su oficio, y la prueba es que incluso en la Academia hay en este momento más novelistas que hubo nunca, y este es un dato

no solo de calidad sino de cantidad. Yo admiro profundamente a algunos de mis compañeros y no hay por qué dar nombres porque ellos lo saben y el público lo adivina.

8.- ¿Cómo te definirías para los amigos?

Para los amigos me conformo con ser un hombre cordial que intenta entretener y a veces lo consigue.

9.- ¿Y para los enemigos?

A los enemigos dejo que me definan ellos. A lo mejor lo hacen con una sola palabra, pero fuerte. Allá ellos.

11.- ¿Sientes alguna añoranza de Norteamérica?

Los años pasados en Nueva York han sido una experiencia inolvidable y creo que fecunda. De vez en cuando me gusta volver por allá pero para regresar pronto. Desde que he vuelto he estado ya allí dos veces y espero volver el próximo otoño.

12.- ¿Añoras el periodismo vivo?

De tarde en tarde siento necesidad de volver al periodismo vivo y activo. Es como una enfermedad crónica. Para mí periodismo y literatura son dos formas de expresión muy distintas, y ni siquiera se complementan sino que se confrontan. Por supuesto, cada vez más me quedo con la literatura, que es más sedentaria; pero siempre añoro, por supuesto, el periodismo viajero y activo.

15.- ¿Está castrada nuestra literatura de creación?

Yo sólo sé decir que yo no me siento castrado y que creo que he creado mundos y personajes con vida y autenticidad. Otros también han creado obras muy respetables y no creo que se pueda hablar de eso más bien, —ya lo dije antes— hay mucha tela donde cortar y se pierde un poco la perspectiva.

16.- ¿Consideras que las generaciones actuales que escriben son de menos vigor intelectual, moral, político y social que las anteriores, la del 98, por ejemplo?

No, no me considero así en absoluto. La generación del 98 fue una generación extraordinaria, ejemplar, una cumbre inaccesible todavía. Con todo, le tocará algún día su revisión y hasta su silencio, porque hemos visto que todo llega. Luego podrá volver. Porque también todo vuelve. Ahora bien, para habernos tocado una época histórica tan caótica y difícil, hemos hecho lo nuestro y lo estamos haciendo, cada uno en su órbita y dimensión. Hemos tenido que afrontar unas circunstancias nada favorables a la creación literaria y artística, y la prueba es que en cuanto las circunstancias se hicieron un poco menos opresivas, han surgido obras de cierta importancia. No creo que se hayan alcanzado las cimas del 98, pero es indudable que apuntan picachos de novelistas, sobre todo, que dejarán su huella en el tiempo.

17.- ¿Qué piensas, por fin, de *Jeremías el Anarquista*?

Creo que es mi mejor novela, acaso un poco larga para lo que se lleva, pero lleva su carga, sobre todo de lenguajes. En realidad, *Jeremías*, aparte de ser un documento dentro de la trilogía *El Cíngulo* con su parte de suspense, de intriga y como digo de documento sobre la frustración —otra vez la palabrita— dentro del sacerdocio español del momento —yo creo que está ya naciendo un nuevo sacerdocio muy distinto— es un gran experimento de lenguaje,

precisamente con el enfrentamiento de dos tipos de lenguaje muy diferentes y de distinta intencionalidad incluso. Para mí la novela hoy es lenguajes y en *El Jeremías...* creo que el lenguaje es lo primero y lo último.

ENTREVISTA N.º 2:

ENTREVISTA CON CASTILLO-PUCHE EN “EL POBRECITO HABLADOR”, Revista del Departamento de Lengua y Literatura Universidad Complutense; N.º 0, Realizada por Juana Vera, 1983:

Castillo-Puche y su obra literaria:

P.- ¿Qué es lo que buscas a través de la obra literaria?

R.- La obra literaria, la novela, cuando se hace es una necesidad de búsqueda, de investigación sobre el hombre, la condición humana, sobre el ser en esencia, en sus preocupaciones más profundas. El escritor es una tentación, el escritor se convierte en víctima, en reo de todos los temas que trata, la novela, pues, es un compromiso profundo con el hombre, con su drama, su desamparo, con la injusticia de la vida, con todo lo que es una especie de hipocresía ambiental. No solamente se busca lo bello: estética, bondad en las criaturas, se busca el orden que debe presidir la vida, el orden como la construcción más bella de la vida, lo bueno, lo bello, lo verdadero, la indagación de lo verdadero en la conducta humana, eso supone derribar muchas hipocresías, muchos ídolos falsos y sólo puede hacerse por una vocación instintiva y casi sacrificada de aquel que se pone como testigo de los demás, en nombre de los demás. Uno busca, opera, pero incluso la palabra no es un don propio, es un don prestado que se agradece porque nos viene de los demás. La novela en virtud de que pertenece a los demás, de que es el problema de muchos, participa del conflicto y ansiedad del hombre.

La novela es el derecho a descubrir aquello que la vida no nos enseña, descubriendo la parte ingrata y la parte bendita de la vida, descubrir al hombre aquello que la vida le escamotea.

P.- Eso es lo que buscas, pero dime ¿qué es lo que encuentras?

R.- El escritor cuando asoma a la vida literaria va con la obsesión de búsqueda, la identificación del propio ser, el conocimiento del hombre y de sí mismo, y si es sincero y honesto en este ejercicio se va a encontrar con muchas sorpresas, alguna agradable porque no está solo en esa lucha pero también se va a encontrar verdaderos terrores, verdaderos misterios; el hombre es un ser muy enemigo de sí mismo, muy enemigo de su quietud, es capaz de muchas cosas, no solamente está lleno, el asombro del novelista de cosas bellas sino también de enigmas, de dolor, de traumas, hay que tener una consistencia moral y filosófica para aguantar lo que uno se va a encontrar.

Lo que yo encuentro es una compensación en mí, un equilibrio, llegando al conocimiento del hombre con una especie de dominio, de control, de sabiduría, de todo.

Se halla lo que se busca, si se busca con pasión, con un espíritu de sinceridad. Encuentro a veces criaturas que no esperas y que son tan tuyas como las que buscabas y que a lo mejor ahora abandonas encontrando otras que son todavía más excelentes, las de la vida porque están ahí. (...)

P.- ¿Hasta qué punto consideras que tu obra ha sido, o es, renovadora?

R.- En general no plantea una renovación pero sí ha estado en su tiempo, mi novela fue realista, tuvo un ambiente de sátira y esperpento, luego se hizo más intimista y últimamente he terminado una trilogía de la libertad, una historia hacia dentro. Un ciclo completo, pero ese ciclo no ha sido porque yo quisiera dar la forma de renovación sino porque yo he tenido esa necesidad para subsistir, de ir rompiendo todos los clichés e ir buscando siempre y dejando las fórmulas fáciles, no estancándome en un estilo. Ahora en la novela que estoy haciendo me encuentro en otra fase, en otra exploración distinta. (...)

P.- Entonces ¿no te gusta lo fugaz, lo efímero del periodismo, su actualidad?

R.- El detalle de la vida, lo instantáneo, lo fugaz a mí me gusta pero eso gusta como un aturdimiento, lo que no gusta es como un expediente de comprobación, de testigo de la existencia, porque la vida es algo más; el chispazo está bien, la bengala está bien, pero aquello que parece fugaz en el fondo si lo examinas lleva una herida profunda.

5.2.- APÉNDICE II: PARTE I

La poética de lo imaginario en la narrativa de Castillo-Puche.

CAPÍTULO TERCERO

HÉCULA, ESPACIO MÍTICO.

(1)

Incluyo una serie de artículos de la obra *Yecla, memorias de su identidad*, de Francisco J. Muñoz López (Ed.) (2009), que contribuyen a entender mejor la configuración del espacio mítico de Hécula. Toda la carga histórica que ha moldeado a Yecla se proyecta en este espacio narrativo castillopucheano:

“Mundo antiguo. Mundo ibérico en Yecla”, Lucía Soria Combadiera (57-61):

A partir de finales del s. VI a.C. se configura lo que se conoce como Cultura Ibérica, una de las más importantes del Mediterráneo Occidental. La formación de esta Cultura es el resultado de la dinámica evolutiva propia de las comunidades autóctonas sobre la que actúan e interaccionan las corrientes culturales de origen mediterráneo, primero fenicios y griegos y, después, púnicos o cartagineses. El mundo ibérico fue estructurado, jerárquico y complejo, y se relacionó de manera fluida con las culturas mediterráneas contemporánea. La Cultura Ibérica no fue un mundo homogéneo. Los íberos eran pueblos diferentes que, asentados a lo largo de la costa oriental peninsular, con penetraciones hacia el interior de la Meseta y hacia el Valle del Ebro, tenían rasgos culturales comunes. El área que actualmente comprende la comarca del Altiplano Jumilla-Yecla estaba dentro de la órbita de la *Regio* Contestana.

Los íberos se establecieron principalmente en poblados fortificados de altura (*oppida*) que dominaban el paisaje de sus entornos, las vías de comunicación y las tierras de cultivo, donde se localizaban otros asentamientos menores. En el espacio yeclano, el enclave de mayor entidad debió ser el ubicado en **El Cerro del Castillo**, lo que justificaría su emplazamiento en altura y su localización en el centro geográfico del territorio de Yecla. Estos factores abogan por considerarlo como el principal núcleo de control geopolítico de este espacio. A lo largo de diversas campañas de excavación llevadas a cabo en el Castillo, se ha documentado un nutrido grupo de cerámicas, que atestiguan la existencia de un asentamiento en la cima amesetada, entre los siglos IV-III a.C.

Este poblado debe ponerse en relación con otros hábitats ubicados en los llanos de las inmediaciones, de funcionalidad probablemente agrícola por su pequeño tamaño y por su emplazamiento junto a terrenos fértiles y con buenas condiciones para la práctica agrícola. En el caso de **Hoyica del Río**, **El Pulpillo**, o **Marisparza**, al norte del término municipal, y hacia el este, a poca distancia del Cerro del Castillo, **La Casa Barrile** y **Los Torrejones**. Estos asentamientos a los que podemos calificar de granjas o aldeas, pueden fecharse en el siglo IV a.C.

Los lugares de culto en el mundo ibérico fueron muy variados. En ellos, los fieles depositaban sus ofrendas a la divinidad o divinidades a las que se consagraba el lugar. En el área yeclana, un santuario comunitario al aire libre fue la Cueva de la Zorra, en la ladera sur del Cerro

del Castillo y vinculada al poblado epónimo. Ya en el Altiplano, otro ejemplo de Santuario en este caso suburbano o peri-urbano fue el de Coimbra del Barranco Ancho.

EL SANTURARIO IBÉRICO DEL CERRO DE LOS SANTOS [Ya incorporado en el prólogo de *La voluntad*, Azorín.]

El Cerro de los Santos se localiza en el término municipal de Montealegre del Castillo (Albacete). Se trata de una suave elevación del terreno dominando la Cañada de Yecla.

El descubrimiento del Cerro tuvo lugar en 1830, a consecuencia de una gran tala de árboles realizada en el entorno. Como resultado de ello comenzaron a aflorar en superficie numerosas esculturas en piedras de “santos” junto a otros restos arqueológicos. Sin embargo, el lugar era conocido con anterioridad, en el siglo XIV, tal y como se recoge en unos documentos de deslinde de terrenos pertenecientes al Conde de Montealegre. Será en 1860 cuando trasciende a los círculos académicos, a partir de la visita de un vecino de Carcelén, J. de Dios Aguado, en la que dibuja varias estatuas, cuerpos y cabezas que posteriormente envía a la Real Academia de la Historia acompañados de una breve memoria.

La vinculación del Cerro de los Santos a Yecla tiene históricamente dos momentos, uno en 1871 cuando el Colegio de los PP. Escolapios de Yecla realizó una intervención arqueológica en el enclave dirigida por el P. C. Lasalde (*La Memoria sobre las notables exavaciones hechas en el Cerro de los Santos por los PP. Escolapios de Yecla*, 1871) y, otro, verdaderamente desafortunado: las falsificaciones que un artesano relojero de Yecla, Vicente Amat, realizó en los primeros años del descubrimiento.

Desde el siglo IV a.C. el Cerro de los Santos fue un lugar de culto o *sacrum locum*, al aire libre o quizá con alguna construcción realizada con materiales perecederos de los que no ha pervivido testimonio alguno. La excelencia de este espacio cultural se manifestará con la monumentalización del santuario ibérico en el periodo republicano, adoptando patrones constructivos itálicos, si bien matizados por el peso de la tradición ibérica.

La relevancia del Cerro de los Santos como centro de culto en el mundo ibérico se explica, entre otros aspectos, por su ubicación en un lugar destacado del entorno, su cercanía a la Vía Heraclea y a un cauce que hasta principios del siglo XX transportaba aguas ricas en sales magnéticas. La inexistencia de hábitats relevantes en su entorno inmediato, unido a la presencia de un torso togado con el epígrafe *bastulaiacum*, presumible ofrenda de los Bástulos y un togado con la inscripción *L. Licini*, que lo relaciona con la Bética, le otorgan un carácter supraterritorial como centro de peregrinación que excedía los límites locales. En el lugar se celebrarían rituales similares a los desarrollados en otros santuarios peninsulares y del Mediterráneo, la libación y las deposiciones u ofrendas a la divinidad o divinidades locales o no.

Sus espectaculares y cuantiosas esculturas votivas constituyen uno de los conjuntos más valiosos del arte ibérico. Aunque las fechas son de distintos momentos, en general se fechan entre los siglos IV y II/I a.C. El grupo más característico es el de figuras humanas de gran tamaño esculpidas en piedra. Se trata de figuras rígidas, mayoritariamente femeninas, que sujetan vasos de ofrenda y junto a ellas aparecen cabezas masculinas muy influidas ya por las corrientes helenístico-romanas (La Gran Dama del Cerro de los Santos).

El santuario es abandonado como lugar de culto en el siglo I d.C.

Hay que destacar también que en el territorio de Yecla se han hallado diversos santuarios ibéricos anteriores al siglo IV a.C. entorno de los grandes poblados (Francisco Brotons

Yagüe, pp. 73-77). Parecen derivar de espacios de culto al aire libre no modificados por la mano del hombre, en plena naturaleza o en cuevas (*loca sacra libera*), a veces determinados por la existencia de elementos vegetales o minerales singulares, por fuentes y manantiales que los iberos reconocen como una manifestación de la presencia divina. Por otro lado, son también consecuencia de una devoción más popular, menos determinada por los intereses de las viejas aristocracias, donde la representación humana de los devotos y oferentes en esculturas de piedra y pequeñas figuritas de barro o bronce adquiere ahora un protagonismo incuestionable, mucho más que la iconografía de los propios dioses que, por otro lado, siempre resulta escasa; baste recordar las excelentes esculturas del Cerro de los Santos, las terracotas del santuario de La Serreta en Alcoy o los bronceos del santuario murciano de La Luz de los andaluces de Sierra Morena.

Santuarios urbanos o rurales, al aire libre, en cuevas, con columnas sagradas, templos o capillas domésticas; destinados a cultos ciudadanos o gentilicios de origen indígena, o influidos por las creencias helenísticas o semitas; de ámbito local o territorial, étnico o multiétnico; relacionados con la naturaleza o con las vías de comunicación marítimas y terrestres; con advocaciones únicas o múltiples, dedicados a diosas o dioses, o a ambos, bien sean terrestres, celestes o del inframundo, ya tengan apariencia humana, animal (lobo, león, caballo, paloma...) o simbólica (estrellas, cruces, espigas...); con funciones económicas o políticas, de cohesión social, terapéuticas; monumentalizados con templos en época romana o definitivamente abandonados y olvidados. Así de variado e intrincado aparece el universo ibérico de las creencias, tanto que muchos investigadores hasta fechas muy recientes afirmaban desconocer cualquier cuestión relacionada con rituales y liturgias e incluso han llegado a dudar de la existencia de imágenes divinas.

Afortunadamente, en las últimas décadas se ha avanzado mucho en el esclarecimiento de estas cuestiones y algunas nos servirán para analizar los santuarios ibéricos en el ámbito yeclano, siendo el más importante el del **Cerro de los Santos**, que ya hemos comentado y al que se ligan otros de los que la diferente naturaleza y calidad de la documentación arqueológica disponible, muestra diferencias notables y muy evidentes en lo que se refiere a la expresión material ligada al culto, ya sea respecto al tipo de ofrendas o al de construcciones. Así son el santuario ibérico de **Los Quiñones** y el de **La Cueva de la Zorra**. El primero ocupa un espacio en la llanura del Campo de Abajo, que en la Antigüedad quedaba alejado de las vías de comunicación principales lo que hace más difícil tratar de entender por qué se eligió y organizó este lugar como espacio de culto, más cuando los datos de doblamiento ibérico en la zona son todavía tan limitados y mal conocidos. Por otro lado, este alejamiento de las rutas más transitadas determinó quizá el carácter más rural, local y abierto de este santuario donde el oferente podía lanzar su súplica, ocultar bajo la tierra su exvoto y verter la libación o realizar otro sacrificio solo obligado por la tradición, frente a lugares de culto más vinculados a las élites y a su mensaje social y político, más organizados y constreñidos por el ritual y la liturgia, con ornamentos, personal de servicio, arquitecturas sacras, espacios diferenciados y necesidades más complejas como parece que pudo suceder en el Cerro de los Santos. Refuerza su carácter popular el hecho de que la ofrenda fundamental en Los Quiñones sean figuritas de barro cocido, terracotas, un material barato y fácil de conseguir y que además presentan una escala de la figuración pequeña que contrasta con la de las esculturas del Cerro de los Santos.

El marco cronológico parece situarse en el amplio intervalo que corre entre el siglo IV a.C. y la segunda mitad del s. I a.C.

La Cueva de la Zorra ha sido considerada como una cueva-santuario ibérica similar a otras conocidas por todo el Levante y Sureste. Se trata de un espacio natural sacralizado, sin presencia de restos constructivos ni nada que indique una ocupación permanente, cuyo carácter cerrado habla de ofrendas alimenticias según los pequeños vasitos y platos hallados. Hay que

tener en cuenta que las cuevas no son más que un medio de acceso a la morada divina y un espacio adecuado para la comunicación con las divinidades del inframundo. Liborio Ruiz Molina fecha los objetos en los siglos IV-III a.C. y pone en relación este yacimiento con un posible hábitat ibérico en el Cerro del Castillo del que no existe por ahora más evidencia que algunos fragmentos cerámicos hallados.

El prestigio y arraigo que adquirió el santuario del Cerro de los Santos contribuyó a que su importancia religiosa sobrepasara los límites propios de la comunidad ibérica en la que surgió y trascendiera hacia ámbitos geográficos y humanos más amplios. Esta circunstancia, unida a las transformaciones política y socioeconómicas que tuvieron lugar como consecuencia de la conquista romana, a la emergencia de una élite indígena interesada en un proceso de inmersión y homogeneización en la sociedad romana, propició que a finales del siglo I antes de Cristo el santuario fuese monumentalizado con la construcción de un templo itálico de orden jónico que potenciaría su papel simbólico en el territorio como definidor de las relaciones internas de la comunidad atendiendo a su antigüedad y, por lo tanto, también su arraigo.

Esta construcción se conoce como un templo “*in antis*”, que a tenor de los hallazgos arquitectónicos podemos caracterizar como de orden jónico. Este templo no sirvió para el culto y residencia de la divinidad y funcionó solo como un tesoro o almacén de ofrendas. Entonces, cabe preguntarse cuál era y dónde estaba el objeto o la imagen de culto en este santuario. La respuesta la proporcionó un pequeño fragmento de cerámica ibérica pintada aparecido durante las excavaciones que Augusto Fernández de Avilés llevó a cabo en el Cerro de los Santos en 1966, pero que pasó desapercibido hasta finales de la pasada década; allí aparece parte de una columna coronada por un capitel jónico-itálico –idéntico al que hallara y dibujara en 1860 Juan de Dios Aguado y Alarcón entre los restos arquitectónicos desperdigados por la superficie del Cerro– y detrás el frontón de un templo; es decir, un paisaje sacro monumentalizado en el que coexisten la vieja columna ibérica sagrada con un templo romano, de lo que cabe deducir que la columna exenta, un elemento arquitectónico de raigambre semita y helenística que en origen remitía al mundo vegetal, simbolizaba en algunos santuarios ibéricos el ámbito propio de la divinidad, su lugar de residencia, el punto exacto donde el íbero creía reconocer la morada subterránea de una diosa vinculada a la fertilidad de los campos y donde podía llevar a cabo los rituales de la plegaria, la ofrenda y el sacrificio para ponerse en comunicación con ella. Su incorporación al nuevo paisaje sacro surgido de las profundas transformaciones arquitectónicas romanas es indicativo de que tan solo cambió la escenografía, pero no las creencias y los ritos de antaño.

“Yecla en el contexto romano”, Alicia Fernández Díaz (64-72):

Yecla se encuentra ubicado a medio camino, entre la vía Augusta que desde Roma llega a *Tarraco*, desciende a *Carthago Nova* y continúa hasta *Gades*, y la vía que desde *Carthago Nova* se dirige al centro peninsular, concretamente a *Complutum*. Estas dos vías están comunicadas entre sí por distintas vías secundarias que, en el caso de la segunda de ellas, ponía en comunicación la costa con el interior. Gracias a ello, Yecla se convierte en época romana en un importante lugar por donde acceden las corrientes comerciales y culturales hacia el interior, pero además, desde donde se respalda con la explotación de sus recursos o materias primas, el elevado status económico y social que se despliega en esos momentos en la costa. Dicho flujo consigue que la Yecla romana alcance una gran prosperidad como bien lo demuestran los restos de algunas de sus cinco villas: Marisparza, Fuente del Pulpillo, Fuente del Pinar, Casa de la Ermia y Los Torrejones, cuya cronología se sitúa de forma continuada en el tiempo, entre los siglos II a.C y V d.C. El territorio queda, por tanto estructurado en torno a estos complejos denominados como grandes *villae*, siendo **Los Torrejones**, el de mayor riqueza e importancia,

por su dilatada ocupación en el tiempo –ss. I a.C. VI d. C.–, por su gran extensión, por la riqueza de sus estructuras y de los elementos decorativos que las acompañan. La funcionalidad de esta *villa* rural parece estar relacionada con la actividad agrícola, una actividad que la hace gozar de una gran prosperidad a partir del siglo II d.C., y que, hacia finales de su ocupación es necesario fortificar. Sus sucesivos propietarios debieron enriquecerse con su explotación, puesto que fueron capaces de crear en la *pars urbana* de la misma, un programa ornamental a imagen y semejanza del que podía existir en cualquier villa costera próxima a una ciudad de categoría. Esta importancia se observa en la utilización de materiales importados desde la propia Roma y que a través de la costa alcanzan el interior, pero que no desmerecen en nada la suntuosidad de los lugares de proveniencia. Algunos de los elementos encontrados: mosaico geométrico, un conjunto pictórico, fragmentos escultóricos y en el ámbito funerario se conserva un relieve de un **sarcófago pagano** reutilizado como material constructivo en la Iglesia Vieja de Yecla, que representa la escena de un banquete con una figura femenina que porta en la bandeja placenta o pechos de cerda y una figura masculina sentada mirando a la derecha. Su parecido con un sarcófago del Museo Capitolino de Roma y el peinado de la figura femenina, conducen a fecharlo hacia finales del siglo III. Pero este no debió ser el único sarcófago localizado en Los Torrejones; en el Museo Arqueológico de Murcia, se conserva otro procedente de este yacimiento y cuya cronología parece corresponder al 340-360 d.C. Sin embargo, en esta ocasión, se trata de un **sarcófago paleocristiano** que representa el “reparto del trabajo de Adán y Eva”, único en toda la Región, y con una particularidad, los símbolos del trabajo son ofrecidos por la divinidad –haz de espigas y cordero– a Eva y Adán, respectivamente. Este ejemplar se suma a otros tantos que demuestran cómo el ritual de inhumación junto al uso de los sarcófagos, se convierte en la principal forma de enterramiento con el triunfo del cristianismo, y gracias a esta práctica o costumbre, se desarrolla una activa industria basada en la elaboración de sarcófagos realizados en mármol, granito, pórfido..., y decorados con motivos geométricos, florales o figurados.

Las *villae* romanas y parte de la calzada o vía que conectaba la costa de Levante con el interior de Andalucía, desde Játiva hacia Chinchilla y hasta Cástulo en Jaén, estaba recorrida posiblemente por dos *mansio* o puntos de descanso ubicados en Yecla, concretamente en las **Casas de Almansa y de las Cebollas**. En la segunda se halló otro objeto de gran importancia, en este caso para señalar lo arraigada que se encontraba otra costumbre romana como era la utilización de amuletos. Se trata de una pieza de bronce que se relaciona con un dios romano menor, Príapo, y que podría corresponder a la segunda mitad del siglo I d.C., por los materiales cerámicos y numismáticos que se hallaron en contexto. Esta representación fálica en miniatura, servía como amuleto para la fertilidad o para la protección de las cosechas y del ganado, contra el mal de ojo a modo de tintinabulum, pero que con el tiempo, también lo portarían las prostitutas como pudiera ser este el caso al tratarse de un área de descanso próxima a una vía.

[Curiosamente he mencionado a este dios menor en el capítulo 2.º de esta tesis, en el apartado que recoge los símbolos mitológicos. Incluso Liborio con sus descubrimientos (yacimiento romano y árabe...) situados en el entorno de Yecla, descubre los amuletos de este pequeño dios diseminados por este territorio, en los Torrejones.]

La Fuente del Pulpillo al NE de Yecla presenta una ocupación desde el II Milenio a.C., hasta los siglos XII y XIII. Lo más destacado de ella son las instalaciones de posibles hornos y alfares de producción cerámica, algo perfectamente comprensible si observamos el entorno físico de la zona: tierras fértiles, abundantes en agua y, sobre todo, ricas en arcillas. Ello pudo traducirse en la presencia aquí de un centro económico fundamental, máxime aun si tenemos en cuenta su proximidad al Cerro de Los Santos, un importante centro de culto entre los siglos IV y I a.C., incluso tras la llegada de los romanos, al que pudo servir como un elemento más dentro de la infraestructura de mantenimiento del santuario. Pero la prosperidad de esta villa también se refleja en la necrópolis del siglo IV d.C., con la que se relaciona. Esta cuenta con seis sepulturas

de inhumación en fosas excavadas en la roca y cubiertas por una tégula, en las que destacan ajuares compuestos por cuencos de *Terra Sigillata* Hispánica Tardía y clavos de hierro.

(...) Durante los siglos de la Antigüedad Tardía se hablaba latín en toda la Península Ibérica, muy especialmente a partir del siglo VI en el que muy probablemente ya dejan de emplearse por completo las lenguas prerromanas; se practicaba el cristianismo; el mundo de las ideas y de las cosmovisiones se había reducido mucho por lo que se va creando una mitología hagiográfica y una cultura religiosa muy simplificada a la vez que popularizada.

“El origen del cristianismo en Yecla”, Antonio Gómez Villa (93-96):

El cristianismo se ha relacionado con las civitas romanas y el hecho de que para Yecla y su territorio no se haya resuelto el problema de los Torrejones, ha dado por sentado la nula o escasa presencia de cristianos en nuestras tierras. Hoy, superados los estudios iniciales sobre el tema, se sabe que el cristianismo se va a ver influenciado por la vida y costumbres de las gentes, especialmente, en lo que atañe al fenómeno de la religiosidad popular, y que este componente va a suponer también un fuerte arraigo en las nuevas ideas religiosas hasta el punto de considerar la aparición de un cristianismo rural de gran pujanza. Pudo ser el caso de territorios como el de Yecla, donde a la existencia o no de una posible civitas, se unía el hecho de la persistencia de un fundus romano diseminado a lo largo del territorio con la diseminación de numerosas villae agrarias.

Es a partir de la paz de Constantino en el siglo IV cuando se produce la eclosión y el cristianismo sale a la luz. Y nuestro territorio tiene una memoria cristiana importante reflejada en la existencia de un sarcófago de mármol encontrado en los Torrejones y fechado en la segunda mitad del siglo IV d. C. Se trata de un fragmento de la tapa con la simbología cristiana que representa el reparto del trabajo de Adán y Eva.

Pero también tenemos otras evidencias arqueológicas relacionadas con la vida cotidiana de sus gentes, se trata de la numismática y donde está la figura conocida como “Chrismón”, moneda cristiana formada por las dos primeras letras griegas del nombre significó para el mundo cristiano el triunfo de Cristo sobre la muerte...

Quizá esta ruralización del cristianismo sirvió como catarsis de solución a los problemas del momento. Las gentes veían cómo el orden establecido se desmoronaba y la explicación a tales acontecimientos solo se podía explicar por los designios de Dios, de manera que las gentes de los campos y las villas encuentran el soporte de su mundo en la religión. Los honestiores, los “holy man” de la época son considerados pues las señas de santidad y en la mayoría de los casos se convierten en el referente de toda la sociedad y su autoridad moral llega a ser incuestionable, y en ocasiones, sobrehumana. Son los que interpretan la voluntad de Dios.

En los siglos V-VI empiezan a aparecer otras evidencias arqueológicas que tienen que ver con la propia persona. El cristiano ya no oculta su pertenencia al grupo y aparece la simbología cristiana en el ornato personal. La muestra de ello es el anillo de bronce decorado con el monograma griego Xpistos, esto es el “Crismón” que hace siempre referencia a “Cristo como principio de todas las cosas”.

Es el momento en que el territorio yeclano que ha sido frontera de la provincia bizantina, cae en poder visigodo conformando la provincia de Aurariola y es el momento de la organización eclesial en el primer tercio del siglo VI, cuando se celebra el IV Concilio de Toledo en el que se sientan las bases de la Iglesia cristiana visigoda con la unción del Rey por el poder divino, base de la unidad civil y religiosa del reino cristiano visigodo. Que Yecla estuvo presente

y que por lo tanto la vida del cristianismo tuvo una continuidad no interrumpida en ningún momento, quizás nos lo dé la aparición de otra pieza arqueológica importante cual es la moneda de oro del rey Sesenando, encontrada cerca de la Casa del Paje en el Camino de Sax. En ella aparece tanto en el anverso como en el reverso, el símbolo de la cruz que da al soberano su condición de rey cristiano.

Todas estas evidencias contrarrestan la teoría aceptada hasta hace muy poco tiempo, de que el cristianismo en nuestra Región va a ser traído por los nuevos conquistadores castellanos y aragoneses, ya que los árabes ejercieron no sólo un dominio desde el punto de vista político, sino que hacen desaparecer el cristianismo islamizando a toda la población. Y esto nos lleva a continuar con la historia regional tras la conquista visigoda de la provincia bizantina. Y es que en poco más de tres cuartos de siglo, las tierras se van a ver invadidas nuevamente. Son los árabes que llegan al territorio y establecen un acuerdo con los habitantes, conocido como el Pacto de Teodomiro. El acuerdo suscrito, según las mismas fuentes árabes permitió la coexistencia pacífica entre la población y los nuevos amos. Baste releer en castellano la traducción de una parte de esos acuerdos: *“que no serán quemadas sus iglesias ni expoliados los objetos de culto que contienen; que no serán discriminados ni aborrecidos por sus creencias religiosas”*. Por tanto, la nueva situación debió fortalecer a los cristianos en sus ideas para subsistir en la nueva sociedad. Es la existencia del fenómeno de la mozarabía y la prueba de ello es que el propio Alfonso X El Sabio, una vez conquistado el territorio, reconoce en una de sus Cántigas el valor de estos cristianos para mantenerse fieles en la defensa de sus ideas, y por ello reconoce la facilidad encontrada para continuar con el cristianismo. Y una vez más, Yecla no es un mundo aparte, pues el propio Gil Pérez de Ortega viene a decirnos que la ermita del cerro del Castillo fue construida en los primeros momentos por los propios árabes, para mantener el culto cristiano de la población mozárabe.

“Las formas de la espiritualidad”, Francisco Javier Delicado Martínez (183-189):

La Edad Moderna (siglos XVI, XVII y XVIII) significó una exaltación religiosa en la villa, en la que prácticamente todos sus habitantes eran cofrades que pertenecían a alguna que otra Hermandad o Congregación.

A finales de la centuria del XVIII el hombre buscará nuevos campos espirituales en la Ilustración, aunque el pueblo llano, supersticioso e ignorante en dicho siglo, se hallará al margen y muy lejos de sutilezas teológicas o científicas; y al que solo importará el que la tierra produzca bueno y mucho para asegurar su sustento, por lo que buscará unos santos protectores (el Cristo del Sepulcro, los santos de la piedra de Abdón y Senén, San Roque, San Isidro Labrador y Santa Bárbara), por aquello de que les libren y prevengan de epidemias, tormentas, pedrisco, sequía u otros males.

También el ritual funerario o culto a la muerte, hasta bien entrado el siglo XX, formará parte de la religiosidad popular y tendrá mucho que ver en la ciudad, de lo que dan fe ciertos rituales, como por ejemplo, el de los bailes que se realizaban en torno de niños fallecidos (“angelicos” en el argot de la tierra), una costumbre bárbara y tribal y secuela de esa España profunda y extraño comportamiento de resonancias paganas que la Iglesia erradicó; el excesivo número de misas anotadas en los testamentos; los cantos de los auroros; las cofradías de Ánimas; el cortejo fúnebre desde la casa del finado hasta la iglesia parroquial; la mortaja (propia con el hábito franciscano, acaso los más pobres); la asistencia del clero regular y de los franciscanos; el luto (una especie de “reglamentación”, sobre todo en las mujeres); y el toque de campanas.

Son, en esbozo, los descritos retazos de toda una cultura popular en parte hoy desaparecida o hecha folklore, que nos habla de un tiempo y de una vida social, de unas actitudes y de unos comportamientos, en los que se mezcla una serie de mitos (leyendas, fábulas, supersticiones) y ritos populares (rogativas, hogueras, conjuros, exvotos, reliquias) con la religiosidad más ancestral de Yecla, cual eje vertebrador de creencias y rituales de la fe cristiana.

“Las formas de la espiritualidad”. “Mundo pasionario “Itinerarium mentis in deum””, Pedro Riquelme Oliva (191-195). [*Este artículo viene a justificar la influencia de San Francisco de Asís en Yecla y en Castillo-Puche, sobre todo en su última narrativa.*]

El doctor seráfico San Buenaventura en su “Itinerario de la mente a Dios”, nos habla de la criatura humana como un ser histórico en permanente relación con la tierra y el cielo, immanencia y trascendencia, naturaleza y gracia. Esta doble vertiente humana hunde sus raíces en la misma antropología, puesto que el hombre, en la medida en que toma consciencia de sí mismo, se abre a la realidad inmediata y a la que le trasciende, buscando siempre respuesta a su indigencia. Las criaturas no han de ser ni peligros, ni juguetes, ni ídolos ni esclavos, sino “escalas para subir a Él”. El hombre Francisco de Asís, paradigma de la espiritualidad bonaventuriana, asciende y desciende de la tierra al cielo y del cielo a la tierra como en una incansable escala de Jacob; pisa fuerte y hunde sus plantas en la tierra pero con la mente en Dios.

La geografía humana y física de los pueblos está poblada de “escalas” por las que el hombre asciende a Dios. En “la antigua Yecla vieja”, como escribiera Azorín en *La Voluntad*, su tierra también se halla sembrada de jalones religiosos que van señalando el camino por el que el espíritu creado busca su abrazo con el Creador. Contemplemos sus iglesias de los Dolores u “Hospitalico”, de la Asunción, del Dulce Nombre de Jesús o de la Purísima, como espacios sagrados en los que el alma se solaza; sus numerosas ermitas rurales, como veneros en los que el labriego sacia su sed de esperanza, sus calles, con sus hornacinas de vírgenes de la Purísima y del Carmen, y de los santos Francisco de Asís, Pascual y el beato Andrés, como vigías del vecindario; de sus protectores oficiales, San Roque y San Sebastián, San Francisco y la Purísima; sus “viacrucis”, camino en el que se aprende a vivir el dolor como “salvación”, ubicados en el atrio del convento de San Francisco y en la subida al Santuario de la Purísima; sus cofradías pasionarias, que actualizan el valor redentor de la cruz; sus iconos sagrados de San Antón, San Roque, San Cayetano, San Blas, San Sebastián, Santa Bárbara, Santa María Magdalena o Fray Andrés de la Rosa..., abogados para la sanación del cuerpo y del alma; y coronando esta ciudadela yeclana, el Santuario de la Purísima Concepción en el alto del cerro del Castillo.

LLEGAN LOS DESCALZOS FRANCISCANOS

Entrada la segunda mitad del siglo XVI se asoman a esta fortaleza de Yakka unos “místicos callejeros”, que provenían del antiguo reino de Valencia. Eran hijos del Poverello de Asís. Sus pies descalzos y rostro penitente, su hábito de estameña remendada y sus alforjas al hombro, los delataba. Eran los juglares de la Umbría italiana, que, rejuvenecidos en la escuela de la ascética y de la mística de San Pedro de Alcántara, traían a Yecla “el renacimiento” del más puro y genuino espíritu evangélico del padre Francisco de Asís.

Era un 28 de enero de 1564, cuando el custodio Alonso de Llerena, acompañado del beato Andrés Hibernón y san Pascual bailón, pretendiente a la vida franciscana, tomó posesión de la primera fundación conventual, establecida en la ermita de Santa Magdalena, a una media legua de la villa de Yecla. La “harta estrechez e incomodidad” forzó a la primera comunidad franciscana a trasladarse, en 1582, a la ermita de San Sebastián y San Roque, y, unos años más tarde, en 1600, en el terreno anexo a esta ermita dieron inicio a la construcción del convento de San Francisco. Obra que se concluye en 1612. La primitiva fábrica también. Su iglesia, el

claustro con el brocal de una cisterna, sus celdas con pequeñas ventanas, el refectorio y las otras dependencias conventuales eran “una preciosa obra de forja”, “llena de misterio”, escribía Antonio Martínez Ruíz, en las *Confesiones de un pequeño filósofo*.

Con el desembarco de más de doscientos franciscanos descalzos que habitaban nueve casas franciscanas, renació en el antiguo reino de Murcia un movimiento de simpatía por el cordón franciscano, dejando a su paso una estela del más puro humanismo cristiano. Una espiritualidad nueva, de evangelio recién estrenado, que vibra con los misterios de la Encarnación y de la Pasión y Muerte de Jesús. No en vano, no había pasado una cincuentena de años cuando la ciudad de Yecla elige por patronos (1605) a San Francisco de Asís y a la Purísima y Limpia Concepción. Ambas devociones vividas y predicadas por los franciscanos se convierten en puntas de lanza para seguir conquistando y avanzando en el frente de la reforma de la Iglesia tridentina.

¿Qué hicieron los franciscanos desde que llegaron aquí hace siglos? Hacer visual la Pasión de Cristo. Echarla a la calle y a las placetas para que todo el mundo la sepa y aprenda de memoria. Como una catequesis a ojos vista. Por ejemplo, poner via crucis por las calles y las afueras del pueblo, sacar del recinto de las iglesias las vivencias, caminar haciendo estaciones, y en cada una meditar, orar, y teatralizar con tal de parecerse a Jesús. Cristificarnos por dentro y por fuera.

La devoción a la Inmaculada es un don del franciscanismo (contaba con capilla en la iglesia conventual) (...). Es lástima no poder rastrear cómo iban los franciscanos inculcando en Yecla el arregosto por la Purísima.

(2)

+ARTÍCULO PUBLICADO EN LA VERDAD (no hay fecha) por JOSÉ LUIS CASTILLO-PUCHE: “LA REALIDAD SUPERPUESTA DE LA CIUDAD-SÍMBOLO.”

Habla de Onetti y de su creación literaria: Sta. M.^a

(...)

Había algo en su persona y en su obra que desde siempre me sugestionaba, su capacidad para montar desde una realidad lacerante y agresiva una lanzadera lírica y mágica hacia el reino fabuloso de la creación más intimista, sugeridora y existencialmente calamitosa. Su Sta. M.^a, ¿es un barrio, un pueblo, una ciudad, una comarca? ¿Es el lugarón extraño y alucinante de un infierno personal? Más bien esto último. Pare él fue una saga, un ciclo en que el propio autor se encuentra encerrado y sin salida posible, como en la cárcel de una locura destructiva. A partir de *La vida breve*, en la que aparece la desdoblada SM, todas sus novelas y hasta los cuentos, arrastrarán restos, despojos, regueros de esta mínima y sincopada localidad inventada y vivida como autenticidad para el ser poético. Invención amañada dentro de la ficción, realidad superpuesta dentro de la cruel y anodina realidad –salto de origen casi cervantino–, idealidad burlesca que quiere ser liberadora, fuga del hombre ante el miedo de sí mismo y a su imposible confesión, evasión del realismo a base de realismo tanto como mágicos, fantasmagóricos. (...)

Hay un parentesco, no paralelo pero sí semejante, con Comala y Macondo, cieno cenagoso, viento loco, nubes pasajeras... Esta ciudad me enferma, –ha escrito–. Todos viven como si fueran eternos y están orgullosos de que la mediocridad no terminase...

Este microcontinente es el contenido poético de una macro-novela, salud literaria en plenitud, pueblo símbolo de un infierno inexistente pero de castigos reales que por el milagro literario produce perdón, el amor y la belleza.

(3) Documentos inéditos encontrados en la “Fundación Castillo-Puche” de Yecla sobre “las ciudades símbolo (Comala y Hécula)”:

HOJAS MECANOGRAFIADAS Y ESCRITO A MANO: “COMALA Y HÉCULA”...

Si yo no hubiera conocido y leído despacio a Rulfo, cuando Rulfo fuera ya figura de barro en un belén de grandes misericordias y su *Pedro Páramo* no hubiera sido para mí un brebaje para ajusticiados por el delito de la literatura no tendría sentido, que yo anunciara ahora un trabajo entre Hécula y Comala, dos tierras para que se te abran las puertas de los fantasmas antes de llamar a la puerta, dos tierras para el viento de las desolaciones y las lluvias inclementes a fuerza de ser benéficas al menos en los sueños, llueve en la noche y hay burbujas sobre los charcos y andan las ánimas insepultas por los pasillos lóbregos de las casas derruidas, y brotan personajes como relámpagos de luz y sombras en los caminos, y siempre hay una madre muerta que da la orden de buscar entre la sangre y los entierros bajo la lluvia el nombre o el amor del padre, una loca que se escapara por el aire y rozando las alas de los árboles, y hay un eco de guerra o revolución en los que van o vienen hasta el mismo cura, que cree que perdona sin estar él en la gracia del arrepentimiento, y el evangelio se atraviesa como una espada y la gente sigue entre el lecho y la sepultura, y hay una ansia loca de volver los recuerdos al revés como se le da la vuelta a un calcetín que es más fácil que dársela a un guante, y todo es girar en la pesadilla nocturna sabiendo a medias de dónde vienes y no sabiendo del todo a dónde vas y mucho menos donde te encuentras, y es el muro, la pared, el tejado, el sitio para reconocer algo de lo que fue o pudo ser, y cuando el ladrido del perro en aviso tardío y cuando acaso la rana es una ironía macabra y las estrellas se caen como las costras de una llaga ancestral, tan poco nuevo es el pueblo, tan poca nueva es la tierra, y hay siempre un montón de monedas en un rincón, en una bolsa, o hay una traición y hay un cuchillo que busca el dinero en el corazón del que se quedó con el santo y la peana y hay viejas que nunca fueron vírgenes y vírgenes que se quedarán vírgenes aunque la rompan el sexo como el agujero de una cerradura, y está aquí el origen, no sabe si con fuente o con árboles, de lo cual da testimonio el ruido lento de la carcoma en los maderos o en las vetustas camas y el lento torpón sabio de las campanadas tocando a muerto, no un muerto, muchos muertos en cola nocturna desfilante por alcobas enmohecidas y por patios traicioneros, donde los mulos tiemblan y agonizan sin grano con la hoja del viento helado como una navaja de matarifes, y es aquí donde reside tu tiempo hecho memoria inconexa y donde está suelta su eternidad como una cabra loca y aquí está un hombre pequeño que se inventa una palabra grande, Comala, y Comala suena a pueblos apuntados en los mapas más o menos, o se disimula el nombre de un santo o de un ángel, y de allí se sabe que es el llano, un llano entre vértices de caminos que pasan de cerca o de largo y que a veces son como un vórtice de tierra quemada, aquí hubo llamas y estas son las cenizas. Comala de Rulfo el atemorizado niño grande, que escribía poco y aun lo que escribía lo rompía, este Rulfo que bebía mucho y tuvo que embriagarse después solo con la mención de la palabra agua, y que también se fumó un pitillo contigo junto a unos ladrillos pintados con letras revolucionarias y que después apenas si tenía aire para respirar, pero no perdió la facultad de saltar sobre la tristeza inmensa y suma hacia un sueño, un sueño donde pudiera juntar un recado para el padre vividor en comunal despotismo hasta llevárselo a la madre moribunda y solitaria, que nunca da tiempo a cumplir estos ruegos, y lo que va a encontrar es al padre y sus víctimas todas danzando como placenteramente la danza de la muerte.

Texto A (escrito a mano)

Cuando el escritor, que está metido en los huesos del pueblo camina en vagas peregrinaciones imaginarias por la noche de su pueblo y va buscando algo eterno, no lo que habla, no lo que ve, no lo que le dicen, no lo que lo llaman, no lo que le escupen, no lo que le responde, es que está en esta trágica pasarela insomne de la idealidad fantasmagórica de la historia, que a veces también es un hervidero malsano de realismos irracionales y protervos lógicamente en seres creadores sin equilibrio en los datos, y es que quien sabe si el escritor y el crítico que lo sigue y lector que lo advierte, no tienen ni pueden tener en cuenta ni antecedentes ni subsiguientes, y acaso solo algún profesor desvelado y sonámbulo podrá concentrarse en ese subterráneo o este cielo raso de la representación cabalgante sobre quimeras que aunque por fuera evidencien escatologías y suciedades para los bien instalados que no tienen capacidad de pensar hacia lo hondo del más adentro y no se enteran, no podrán enterarse de que los vecinos dicen la verdad, los cronistas siempre dirán la verdad, pero el novelista abocado a la parábola de los mitos que subsisten por función de la férvida e insensata fantasía desordenada o creadora, siempre encontrarán unas voces, palabras, olores, cánticos, rezos, llores, encuentros que son meras rupturas de la realidad, y levantamiento de otros planos no catalogados y contacto no solo espiritual sino hasta físico de vivientes imaginarios que son como alas sueltas, encadenadas, falseadas, inventadas, reconciliables, biográficas de la ciudad solo que vistas desde su desintegración, desde su oprobio, desde su vergüenza, desde su purgatorio, desde su pequeña pero absoluta liberación.

A fin de cuentas, en *Pedro Páramo* tanto como un diálogo entre muertos de lo que se trata es de univocidad y hasta uniformidad de la muerte entre tierras en disolución que el viento y la lluvia traen y llevan como entre suelos carcomidos, techos rotos, una atmósfera densa del respirar hacia adentro hablando palabras que se quedan flotando en los espacios vacíos como murciélagos disecados, palabras que salen del corazón o del sentimiento pero que rebotan en puertas, en ventanas y habitaciones vacías mientras es en el montón del cementerio donde los cadáveres se arriman o se superponen buscando una sensación de calor o vida que apenas si tuvo eficacia viviendo la vida atropelladamente sobre el amor o el odio, que casi fue lo mismo. Una pegajosa tibieza, una friolenta sequedad, una helada soledad ha dejado en vigilia unos espíritus que todavía no han alcanzado la paz de los muertos y todavía se redimen o se castigan con palabras que no son palabras sino ecos, palpitaciones detenidas en la cámara oscura del pasado. Todo es pasado en *Pedro Páramo* pero un pasado que pesa sobre el presente y que no añade ni puede añadir nada para el futuro, esa oscilante y prosaica presencia que no es latido de carne ni es silencio de alma después de la lenta pero definitiva nublazón, llamando nublazón a la muerte.

Texto B

El escritor cuando está ante metáforas definitorias no buscadas sino impuestas desde el río interno inconsciente con cierto destello iluminado, evidentemente no es que aspire a y fabrique el mito, pero lo está en cierto modo incorporando a la realidad literaria permanente precisamente por su obstinación en trasplantar telúricamente el paisaje, por poner en circulación un tono veraz que traspasa la expresión de lo cotidiano, y sobre todo por dar, por querer dar al menos, a sus personajes un mito encerrado dentro del círculo cerrado y fluyente del símbolo.

Probablemente y sin probablemente Hécuba no tiene la trascendencia significativa de Comala, pero está en la línea de los pequeños universos literarios pisados por un autor que ha querido y se ha visto forzado a dar todo eso que es anécdota del costumbrismo manoseado un alzado de categoría de transfiguración y de leyenda más allá y dura. Una penetración de poesía entre rejas y entre nubes y entre vientos trata de abrirse como una apasionante mariposa de dolor en reverberos de parábola permanente.

Este fatalismo de Rulfo no queda en la atmósfera de los conjuros mágicos o sea en los ríos secos de la especulación metafísica sino que se desenvuelve, se conjuga y se petrifica en la lápida de los proverbios que condenan justicieramente en el tramo de la existencia humana todo aquello que es injusticia, no solo injusticia familiar sino injusticia social, injusticia eclesial, injusticia de los humanos en lo local, pero sobre todo injusticia metafórica ejemplar sobre los desafueros del existir, sobre cuyos ángeles o demonios llueve implacablemente una lluvia de pesimismo azuzada por ese viento inexorable que es el encargado de desdibujar con ira más que esperpéntica todo relato posible afincado en un realismo convencional. Lo que Rulfo busca reflejar entre turbios mensajes desvanecidos es la mínima y parcial apocalipsis de una localidad que tras la violencia y la sangre aniquila todo sueño de utopía.

NO SOLO SE HABLA DE LOS MUERTOS SINO QUE SE HABLA CON ELLOS Y ELLOS PARTICIPAN DE LA VIDA DEL LUGAR.

NO SON SITIOS GEOGRÁFICOS DE LLUVIA PERO CUANDO LLUEVE ES SEÑAL DE LA ANARQUÍA SUBLEVADA DE LOS ESPÍRITUS QUE SE MANTIENEN EN LUCHA PERMANENTE DE AGITACIÓN POR VOLUNTAD OBSTINADA DEL VIENTO, QUE SILBA, QUE AMENAZA, QUE SUBVIERTE, QUE DESMORALIZA, QUE DEJA SORDO A LOS SUICIDAS ANTES DE MATARSE.

IMPERA EN LOS DOS DE COMO ALGO CONEXIONADO UN SENTITO FERVIDO DE LO RELIGIOSO, QUE EN UNOS ES FUROR Y EN OTROS MANSEDUMBRE, QUE ESPANTA A LAS ALMAS LIBERALES Y SUBYUGA CON LLAMAS DE PURGTORIO TERRORES INFERNALES A LOS VIVOS.

EN LOS DOS PUEBLOS SE IMPONE UNA LEY LITERARIA, LO CUAL NO QUIERE DECIR QUE LA REALIDAD REAL SEA VISTA POR EL NOVELISTA, YA QUE EL NOVELISTA SE MUEVE INMERSO, ALUCINADO, ESPANTADO, DISLOCADO, PERVERTIDO EN CIERTO MODO POR LOS TUFOS DE UNA LÍRICA INTERNA, SUBJETIVA Y CASI PROTERVA.

LOS ESCRITOS DE PUEBLOS DE ESTA NATURALEZ ESPIRITUAL NO PUEDEN SER ESTUDIADOS POR LOS CRÍTICOS DE UN MODO LIVIANAMENTE METÓDICO, A BASE DE FICHAS Y DIVISIONES, PUESTO QUE SU FERMENTO ES LA PASIÓN DE LO TELÚRICO HECHO CANTO Y CANTO DE SEDUCCIÓN AUNQUE PAREZCA A VECES QUE IMPERA EL DESPRECIO O EL APOSTROFE Y QUE LLEGA INCLUSO CASI AL ANATEMA. ESTOS PUEBLOS ESTÁN CIMENTADOS SOBRE TIERRA Y EN ESTOS SUELOS LO QUE MÁS SE PARECE AL AMOR ES EL ODIO EXPLOSIVO DE UN CULTO A LA PERSONA Y VIVA Y LOS ESPACIOS ETERNALES COMO NO SE DA EN LAS “OBLIGACIONES ADMINISTRATIVAMENTE QUIETAS Y AMANSADAS”.

5.3.- APÉNDICE III: PARTE II

Unidad y variedad en la narrativa de Castillo-Puche.

CAPÍTULO SEGUNDO

NOVELAS HÉCULA: Un viaje hacia la muerte a través de sí mismo.

(1)

ARTÍCULO CON CONTENIDO NEGATIVO REFERIDO A CASTILLO-PUCHE sobre *Cmh*:

(TERCER PROGRAMA, sábado 26 de junio de 1954 [la fecha aparece tachada] UN NOVELISTA JOVEN: JOSÉ LUIS CASTILLO PUCHE¹⁰¹ Y SU OBRA CON LA MUERTE AL HOMBRO) Eusebio García Luengo.

Lo primero que se advierte leyendo “*Con la muerte al hombre*”, primera novela de su autor, José Luis Castillo Puche, es su magnífica calidad de escritor, sobre todo en las descripciones con que se abre su relato. Calidad que ya nos había mostrado en numerosos trabajos periodísticos y en su libro *Memorias íntimas de Avinareta*. Una de estas fundamentales cualidades es su visión plástica, de buena ley, de buena clase, sobria y vigorosa. En efecto, semejante captación de la realidad circundante nos lo confirma como un periodista magníficamente dotado, como un buen reportero. Quizá sea difícil en estos últimos tiempos establecer separaciones tajantes entre estas aptitudes y la del novelista propiamente dicho. Tratándose de Castillo Puche, éste quizá sea uno de los problemas más arduos que nos plantea su libro: averiguar, a través de su prosa viva y nerviosa, qué hay en él de verdadero novelista, de conocedor de las pasiones humanas y del destino de los hombres.

Comienza *Con la muerte al hombre* por desconcertarnos ya un poco la arbitraria división de capítulos, que no deja de ser tal, por el hecho de haber sido buscada deliberadamente por el autor. La intención y el propósito de barajar y fusionar el pasado y el presente en escenas diversas a lo largo de la novela no logran acaso una unidad apetecida, sino que parecen más bien achacables a un cierto desorden y precipitación en el desarrollo y concepción novelísticos.

En efecto, la novela nos da una impresión desconcertante, como si encontráramos sumados elementos excesivamente diversos y dispersos que se superponen un tanto arbitrariamente, como antes apuntamos.

En el capítulo primero se nos cuentan cosas de la infancia de Julio, el protagonista, que nos hace el relato en primera persona. Este capítulo transcurre en Hécula, el pueblo levantino donde nació dicho protagonista y todo lo que se refiere a estos recuerdos y a la descripción del pueblo posee indudable fuerza expresiva. La bondad de esta parte del relato nos plantea el problema de la novela autobiográfica. En efecto, parece que cuando el autor se atiene a aquello que conoce muy directa y entrañablemente, y principalmente a los recuerdos de la infancia, logra un gran poder evocador y escribe páginas de indudable vigor y belleza. En cambio, en otras

¹⁰¹ Texto literalmente reproducido del original en el que “Castillo Puche” aparece sin guion.

partes de la novela, parece dejarse llevar por la sugestión de ciertos relatos modernos y por lo que él acaso considera necesidad de complicar psicológicamente su narración y de darle un aire más dramático y tremebundo y es entonces cuando el libro de Castillo Puche se nos presenta más forzado, más falso y caprichoso. Y también más atenido a unas fórmulas huecas de una novelística confusa que quiere impresionarnos a fuerza de rasgos incoherentes.

El autor de *Con la muerte al hombre* salta de repente, en su relato, de Hércula a Madrid, por un artificio de la memoria no suficientemente explicado por el que nos sitúa a Julio bastantes años después en la capital, con cuyo procedimiento apenas nos enteramos de que el protagonista se halla enfermo, para saltar inmediatamente después y sin ninguna ilación al relato de la muerte de su padre, a la cual se alude repetidamente en aquel primer magnífico capítulo. Claro es que – resulta obvio aclararlo– se trata de unas memorias, las cuales siguen un caprichoso orden cronológico. Pese a que este sistema de imaginar unas memorias que escribe el protagonista en un plazo de tiempo homogéneo es no sólo lícito sino claro en principio, a la larga las bruscas transiciones de tiempo y lugar acaban por producir en el lector una gran confusión, que no está compensada por otras ventajas ni calidades novelescas.

Este capítulo segundo, titulado “La muerte de mi padre”, es muy característico de aquella manera plástica a que aludimos en el autor de *Con la muerte al hombre*, aunque muestra una tendencia al detalle grotesco, de rasgos abultados, que le emparenta con ciertas fórmulas actuales caracterizadas por el afán de impresionar al lector a fuerza de acumular notas externamente desagradables.

La novela de Castillo Puche nos plantea varios problemas en cuanto a las ideas que la han inspirado y la disposición literaria e intelectual con que parece haber sido concebida. Por lo demás, a poco que nos fijemos, de cualquier libro pueden surgir parecidas interrogaciones.

Por de pronto, este Castillo Puche produce una cierta impresión de estar escrito sin necesidad profunda, pudiéramos decir casi por un empeño profesional, y así vemos capítulos alargados, insistido, como por ejemplo el del encuentro del protagonista con Elvira, que por su tono parece más bien inspirado de otros libros, aunque al mismo tiempo se trata de una realidad cotidiana. El largo deambular del protagonista por la avenida de José Antonio de Madrid que se nos describe, toma también a veces un aire de reportaje que se despega del núcleo central de la novela.

Pero ¿puede hablarse en rigor de un núcleo central novelesco? Creemos que no, y esto, naturalmente, no perjudicaría a la obra, si no es que el autor parece haberse propuesto contarnos de una manera primordial el caso de Julio –joven tuberculoso que lleva la muerte al hombre– pero cuyos problemas y cuyas inquietudes y reacciones no tienen verdadero relieve ni presencias psicológicas, por lo cual se hallan en peligro de provocar aquel desconcierto en el lector a que antes aludimos.

La novela, pues, a nuestro juicio no se halla trabada por un hilo narrativo fuerte y coherente. La desazón del protagonista, provocada por su enfermedad, se nos escapa demasiado frecuentemente ya que el autor nos cuenta la vida más o menos normal, pero interesante, de un joven durante nuestra guerra y no pareciéndole seguramente suficiente esta anécdota de la guerra, pretende envolverle más tarde en una atmósfera atormentada, intento este último que nos resulta el más desvaído e incluso caótico desde el punto de vista novelístico.

Castillo Puche utiliza en esta parte de su obra –que, repetimos, no tiene orden cronológico– una especie de reflexiones sarcásticas que no llegan a satisfacernos plenamente ni nos convencen como caso de un joven enfermo y temeroso de la muerte. La misma presencia en

Madrid de Julio no está suficientemente explicada por el autor. Y a pesar de todo, aquí y allá —y este es el problema más difícil de una obra primeriza— la novela abunda en rasgos propios de un escritor de calidad, en frases y expresiones donde se capta la realidad con indudable fuerza. O sea, hallamos inequívocas dotes de narrador.

El final también resulta extraño, pero tampoco conmueve, porque no produce una sensación de necesidad novelesca, de fatalidad en los personajes, sino de capricho, o más ben, de resolución por parte del autor de terminar su relato de una manera impresionante, aunque arbitraria. Julio, el protagonista, mata al doctor Val —tipo de médico despreocupado, bastante bien descrito— por celos, al encontrarle esperando a su amante y al hablarle dicho médico también con cierto sarcasmo. En su relato, el autor se esfuerza por justificar el arrebato de su personaje que le lleva a matar, pero ésta se nos presenta también como una de las partes más forzadas de la novela.

José Luis Castillo Puche nació en Yecla, si no estamos equivocados, pueblo que se convierte en esta Hécuba de su novela. Escritor joven, debe andar alrededor de los treinta y cinco, menudo, cetrino, en estos últimos años ha trabajado bastante literariamente, escribiendo numerosos reportajes y crónicas viajeras, especialmente como enviado del semanario “El Español” a muy diversos lugares españoles.

Con la muerte al hombro es su primera novela después del libro *Memorias íntimas de Avinareta* a que antes aludimos. Como en la mayoría de los escritores jóvenes, es muy difícil todavía establecer con certeza su trayectoria literaria y las influencias a que ésta puede sujetarse. Muy levantino en algunos aspectos de su estilo, se le ve también influido por algunos escritores norteamericanos.

Vamos, finalmente, a leer algunos párrafos de *Con la muerte al hombro*, que nos parecen expresivos del estilo novelesco de Castillo Puche. Escribe el novelista:

“Con la familia de mi padre nos tratábamos muy poco, hasta parecía que la evitábamos. Solo de tarde en tarde iba yo a casa de mi abuela, hasta que una vez tuvimos que pasar allí una temporada corta porque Tío Sebas estaba enfermo de gravedad. Aquellas noches cada uno dormía donde podía, pero mi madre permanecía horas enteras sentada en una silla baja en la cocina viendo como chisporroteaban los troncos de olivo y las cepas. Mi madre prefería que yo me quedara durmiendo en sus faldas, pero a veces lloraba y no tenía más remedio que llevarme a una cámara alta, donde había un San Pascual Bailón encima de un armario, como bailando una extraña melopea. Terminé por no asustarme, pero mi trabajo me costó. Una noche fuimos todos de carrera de un lado para otro, porque por lo visto, por lo que decía tía Cinesa, a Tío Sebas le había llegado la hora. Parece ser que tío Sebas quiso decir algo y se le atascó la lengua, se le enredó en la garganta y al querer decir lo que fuera, una palabra, un taco o un secreto, lo que consiguió fue hacer un guiño raro como si se le hubiera partido la lengua y algo así como la lengua misma destrozada le fluía líquidamente por la comisura de los labios, barbilla abajo. A tía Cinesa, al verlo así, le dio un patatús tremendo y hubo que restregarle los pies con cepillos. Parecía ella la muerta, porque tío Sebas se quedó con un gesto de cansancio y de despreocupación que daba gusto verlo”.

(2)

CRÍTICA LITERARIA DE “LA TRILOGÍA DE LA LIBERACIÓN”:

-A propósito de la recepción del Premio Nacional de Literatura por *Cpn*:

+EL DIARIO DE LEÓN, LEÓN, 21 de noviembre de 1882

“Ser un hombre independiente en España se paga caro”

CHOCAR CON LA MUERTE

...en *Cpn*, donde el protagonista” está inmerso en la bárbara monstruosidad que es la guerra civil y comprende que el fusil no le sirve para nada. Avanzando en el río, descubre que quiere su libertad y durante una larga meditación entre las aguas se hace dueño de su destino, conciencia y muerte”.

Este niño que aparece en el *Lva* sin comprender demasiado el mundo simbólico que le rodea y que cuenta sus aventuras de muchacho de pueblo, con un cariño exacerbado que le da la protección de su madre, tiene mucho de autobiográfico. Ahora le toca chocar con la muerte, en “esta coronación y desenlace de la trilogía, en la que el muchacho se hace hombre y se encuentra solo, por fin, al fallecer su madre, frente a un recorrido angustioso”.

Son siempre los mismos traumas “y se escribe siempre el mismo libro. El trauma de la vocación religiosa, de la guerra –donde veo eliminar a mi familia, cada uno por un bando distinto–, aparecen en mis novelas, al igual que mi niñez, por ser mis recuerdos más fuertes. Para mí algo vital y siempre vuelo a lo mismo.

La última, premiada con uno de los galardones más importantes de la novelística española, “es la culminación del monólogo, del soliloquio y las conversaciones, que me llega tras una gran experiencia del lenguaje. Es la novela más rica que yo he hecho. No es tan barroca como las anteriores ni guarda tantos conceptos”.

FUNCIONARIO POLÉMICO

(...)

Pero por encima de todo, presume de hombre polémico. “Cuando un escritor va adelante y una cosa se acepta es que hay que mantener el nervio de la contradicción. Planteo problemas porque no canto el olor de las alcantarillas, voy a la verdad y si la encuentro me apasiona y me enternece”.

Sabe que ahora “la gente empezará a fijarse en mí y la crítica de fuera de España ya me ha puesto bien en países como EE. UU., Cuba y parte de Europa. Hay quien dice que soy un autor católico, con un mundo profundo y una gran preocupación ética; me río de todo eso. Soy crítico, un agónico que está en la duda, la ansiedad y la constancia. Ser un hombre independiente en España se paga caro”.

+LINZA, 21 de noviembre de 1982, escrito por Diego Vera.

Castillo-Puche, flamante Premio Nacional de Novela:

“SI NO TUVIERA UNA VENA TAN CRISTIANA, SERÍA MUY PELIGROSO”.

-Digo, señor Castillo-Puche, que hace unos años, en otra entrevista, me declaraba usted que era un “yeclano indomable”. No sé ahora si el paso del tiempo le habrá cambiado...

-Sigo siendo el mismo. Soy una persona completamente independiente. Por eso, no puedo dejar de sonreírme cuando leo ciertas cosas sobre mí dichas por personas que quisieran encasillarme en un grupo concreto. Dicen que si soy católico existencialista, que si soy un oficial de la política... Bueno, que digan lo que quieran. Me da igual... Yo salté la tapia del seminario; yo, que he roto tantos precintos y tantos tabúes, comprenderá que no me voy a poner ahora en la "cola" de las capillas, de los dogmas, del sectarismo... Si de verdad hubiera sido político, habría tenido cargos importantes, que nunca acepté, porque eso no va conmigo. Estoy siempre, eso sí, con la sinceridad y con los amigos.

Soy un observador que se asoma a la ventana, ve lo que ocurre y luego lo cuenta, pero sin adscribirme a ningún grupo...

(...) Soy un anarquista. Si no tuviera una vena tan cristiana, sería muy peligroso. Pero esta independencia mía ha hecho que me lleve más de un trastazo por la vida...

-Perdón, Castillo-Puche, por interrumpirle, pero es que me acuerdo del título de uno de sus hijos literarios. *Como ovejas al matadero*...

-Sí, efectivamente, no soy hombre de rebaño, ni tampoco soy pastor, que conste. Soy pues, eso, una cabra más o menos loca a la que le gusta saltar por sus montes como le da la gana, con plena libertad, aunque, eso sí, sin olvidar el sentido de solidaridad. Esoy con los hombre, con sus problemas, con su mundo (...)

-¿Han premiado su mejor obra o tiene otras más preferidas?

-Forma parte de una trilogía, y esto es algo muy serio. Ponerse a hacer una trilogía es mucho más difícil que intentar hacer una novela a salto de mata sobre un tema. Yo he tenido que reflejar todo un mundo cerrado, con sus personajes, que crecen, que evolucionan, que mueren...

Ahora estoy en el camino de una nueva perspectiva, y a ver si doy en el clavo con ella. Es una obra muy ambiciosa, que se desarrolla en otro mundo distinto al de Yecla y Murcia. Es tensa y fuerte, como la vida misma. En ella cambio totalmente el registro de las voces, el tono, el ritmo... Como se dice en nuestra tierra, a mí "me habían cogido el tranquillo", y quiero inaugurar un nuevo estilo. Así es que ahora voy a dejar tranquilos a los curas, la guerra, el pueblo de Yecla... Aunque no creo que en mi pueblo tengan motivos de queja de mis obras anteriores. Pienso que han comprendido allí que he dado un testimonio de tanto cariño como le tengo a mi tierra.

+EL PAÍS, sábado 20 de noviembre de 1982 CULTURA Castillo-Puche, Premio Nacional de Novela con una obra sobre la liberación colectiva.

(...)

Un escritor tradicional

Aunque Castillo-Puche se considera a sí mismo "un hombre independiente", lo cierto es que el mundo de la cultura le ve como un escritor más bien tradicional formalmente, y oficial, seguramente por haber obtenido premios estatales y haber desempeñado cargos públicos en TVE y en Editora Nacional (...).

"Las trilogías", dice Castillo-Puche, hablando de la que concluye la novela premiada, "son muy poco compensatorias económicamente, y es una penitencia escribirlas (Pío Baroja y Torrente Ballester...)

(3)

PRÓLOGOS QUE ESTUDIAN LAS NOVELAS DE LA TL:

“El sentimiento trágico de una conciencia a través de una estética deformante”, Milagros Sánchez Arnosi:

El libro de las visiones y apariciones me ha reafirmado en la idea de que en su autor siempre habrá unas constantes temáticas, un afán de renovación estilística y superación verbal a través de la indagación en el lenguaje. No creo oportuno insistir en lo que tantas veces se ha repetido acerca de las obsesiones temáticas del autor yeclano, ahí están los estudios y novelas para quien desee comprobarlo. Esta obra, como casi todas las de Castillo-Puche, reviste un carácter sociológico, crítico y autobiográfico en torno a dos ideas: la religión y la muerte, ambas, consecuencias de la agonía existencial de un hombre.

Una religión basada en irracionalidades provoca la deformación de una mente infantil atormentada, constantemente, por el miedo al infierno y, como consecuencia, por el terror a morir. A pesar de que el personaje ha vivido una infancia marcada por la muerte, en un ámbito geográfico (Hécuba) trágico, arisco y dramático, en definitiva, un pueblo que goza con deleite de la macabra escenografía de la muerte, a pesar de ello, esta no es aceptada y se convierte en algo obsesionante. Es pues en este pueblo fantasmal donde transcurre parte de la existencia agónica de un niño que no sólo ha tocado y oído la muerte ajena, sino también la suya propia, vivencia que le ha llevado, en la madurez, a la meditación acerca de la existencia que deja de ser tal cuando el miedo a no ser se hace presente y es entonces cuando surge el terror ante la vida (pérdida de la conciencia de la realidad y desdoblamiento de la personalidad) ya ante la muerte (angustia ante la propia aniquilación).

A través de las páginas de esta novela nos damos cuenta de que a Castillo-Puche no le preocupa dejar de existir a la manera unamuniana, porque es consciente de la irreversibilidad del hecho, pero sí le agobia la actitud, la forma y la estética que toman los muertos.

Puche ha compuesto su novela retrospectivamente, haciendo interferencias en un tiempo presente. Esta acción retrospectiva permite una matización y un ahondamiento psicológico, ya que el pasado nos explicará la concepción pesimista, las obsesiones, los miedos y tormentos del personaje que cuenta desde su madurez. Hay por tanto, una reducción del tiempo presente y una insistencia en el pasado para explicar las consecuencias de un “fanatismo religioso”. El personaje se deja arrastrar impulsivamente por la corriente de su emotividad, ayudándose de su recuerdo, con ello la tensión narrativa aumenta.

Castillo-Puche, como en su producción anterior, se libera de sus obsesiones narrando mediante un lenguaje que responde a unas estructuras de contenido. En esta novela reaparece la deformación estética como técnica narrativa, la realidad se desquicia de forma violenta. Hay que decir que en este libro, el aguafuerte es aspaviento y caricatura esperpéntica con pinceladas de amor y ternura proyectada en la madre del niño, que es el único personaje sereno y apacible.

La secuencia narrativa, siguiendo la terminología de R. Barthes, estaría formada por: unas funciones cardinales (obsesiones y temores del niño) y unas funciones de expansión que incidirán en la marcha del proceso narrativo, estas funciones podrían ser los restantes personajes y situaciones que explican muchos aspectos del conflicto humano del niño. Ahora las palabras son más referenciales y denotativas ya que revelan un mundo reconocible. Castillo-Puche orienta su narración hacia un estado psicológico principal y hacia estados anímicos secundarios, usando la técnica inaugurada por EDUARD DUJARDIN y desarrollada por JOYCE. Todo el libro es la revelación, el documento de lo que pasa por la mente de un personaje mientras recuerda y asocia

ideas que muchas veces escapa del control de la voluntad y la lógica. Surgen, de esta manera, recuerdos y sensaciones que se suceden incoherentemente: "...Y es como si entrara en una cueva, aunque había luces, chispazos de luz entre las tinieblas, una escalera que terminaba en una laguna de fuegos lentos, donde de vez en cuando, aparecían pechos desnudos, labios abultados y sedientos, marañas de sexos enredados".

El paso narrativo consigue gracias a la distribución adecuada de los módulos narrativos un ritmo dinámico que va marcando las emociones, el énfasis, etc. La densidad rítmica se percibe en toda la novela gracias a la brevedad de las frases, abundancia de puntuación, enumeraciones...que dan lugar a una prosa vertiginosa, aunque los niveles morfológicos, léxicos, sintácticos, enunciativos y semánticos forman un conjunto compacto con sus leyes de estructuración propias, y es precisamente en la elección de la estructuración donde radica el estilo de Castillo-Puche, conseguido mediante la selección de palabras, el rompimiento o no de los cánones gramaticales y sintácticos, la libre composición de enunciados y la producción de unos significantes y significados que provocan segundas significaciones. De esta forma la estructura literaria está en función de un criticismo social y una sublimación lingüística, un todo en donde fondo y forma están perfectamente adecuados. Así, cuando la realidad aparece deformada, el lenguaje utilizado también lo es: "la cabeza peluda, abultada y grasienta, aquel hocico aspirante como una válvula lucuosa excrementicia, aquella lengua oscilante y acosadora como una llama de pez derretido, barbas de chivo que ha pasado por la hoguera perjurando, patas de bestia inmundas que mezclaba los callos con las pústulas..."

Ya no cabe la disociación entre una preocupación formal y la realidad circundante. Hay una conjunción armónica de ambos factores: el narrador va dejando de ser un hombre enajenado a medida que va contando un pasado y no lo cuenta porque se ha librado de los fanatismos, supersticiones y represiones padecidas en la niñez. El mundo del recuerdo impone su técnica y su lenguaje. El modo de hablar, la distribución de los elementos de este monólogo, de las partes descriptivas y el concepto del mundo expresado configurará el estilo del autor. Podríamos decir que el procedimiento narrativo se convierte en José Luis Castillo-Puche en una visión del hombre y su mundo, un mundo de marcado carácter biográfico como lo demuestran cantidad de elementos de la novela: el pueblo natal, Yecla (Hécúla parabolizada), referencias a la muerte de su padre que, como es sabido, acontece cuando el protagonista tenía cuatro años de edad, la soledad en que queda la madre con sus cuatro hijos, la penuria económica y la ayuda de los dos tíos sacerdotes, D. Cirilo y Cayetano, que en la realidad corresponden al tío Pascual, sacerdote que influirá en la niñez del escritor: el niño de la novela no es ni más ni menos que el niño Castillo-Puche educado en un ambiente de prohibiciones y miedos.

Elva es una autobiografía a través de la creación de un personaje que se confiesa. Es una novela cuyo protagonista, un niño pasivo e inadaptado, vive seccionado psicológicamente, busca valores auténticos, una novela que es una sólida coordinación y tensión dinámica de sus partes, una novela en donde el arte de la descripción plástica se caracteriza por la precisión del matiz: sensaciones, situaciones, personajes, ambientes, volúmenes y líneas son captados con trazos acertados y en una variedad cromática llena de sugerencias como puede comprobarse en la descripción de la atmósfera de Hécúla con su fuerza faulkneriana, por su visión fatalista y tétrica: "Hécúla no tiene más remedio que seguir siendo purgatorio pasivo e hiriente, purgatorio en turbión constante de terrores, risa siniestra en las muelas de la helada piedra de la torre, castigo de la divinidad o de los demonios, maldito purgatorio..."; o en la captación de personajes: "las beatas que eran como alfileres negros, punzones para coser cuero, falsas perlas ciegas, bocas estropajosas que babeaban piedades"; de hechos atmosféricos: "cielo terrible aquel, por la mañana blanco como una mortaja, por la tarde rojo como una enagua de muchacha recién violada sobre el trigo"; de rasgos expresivos de una fisonomía: "y los leprosos se rompían a pedazos como vasijas viejas"; o de una actitud y un gesto que define y amplía nuestra percepción. Un libro con un sistema lingüístico abandonado de los registros habituales del

escritor como hablante, en el que incluso las palabras y giros comunes por haber ingresado en el sistema de la creación artística han cambiado de valor y forman lo que conocemos con el nombre de estilo.

EL LIBRO DE LAS VISIONES Y DE LAS APARICIONES. JOSÉ LUIS CASTILLO-PUCHE. COL. ÁNCORA Y DELFÍN. 208 PÁGINAS. EDITORIAL DESTINO, 1977. JAVIER DEL AMO.

La obra tiene la frescura de la autenticidad cuando vemos –cuando entrevemos mejor–, al autor como debatiéndose en entrega incondicional y nunca posible del todo, a sus propias palabras, a su propio lenguaje; bajo el soporte del cuerpo de las palabras, hay una ida y venida, un apropiarse del texto, un abandonarlo en lapsus de silencio, un volver a coger la historia para terminarla pero nunca acabarla. La obra siempre interesará, en la medida en que, como señalaba Francisco Ayala, sea un edificio que se erige para responder a la crucial pregunta: ¿Qué es el hombre? La novela misma, sobre el barroquismo de personajes, variedad de situaciones, complejidad de ambientes y horizontes, densidad de personajes y sus psicologías, es como el doble espejo del autor que está ahí vivo, luchando por entenderse y por entender la realidad, luchando por clarificar los recuerdos, golpeando contra la pared de las palabras en generosa y rotunda entrega, en tensión máxima para llevar y dar testimonio de que él vive en el texto. “Aquí estoy yo: mi angustia, mi impotencia, mi ser”, tal es su clamor inconsciente.

La última novela de Castillo-Puche es una vuelta a la intimidad o más bien una profundización en ese paraíso recóndito, luminoso y oscuro, puro y turbio, que es la niñez de cada cual. Digo que es una vuelta en la medida en que todo escritor de ficción está siempre volviendo a su mundo, como si ese mundo no pudiera alcanzarlo y tuviera, por tanto, que cogerlo con fuerza no sea que se le escape.

Elva es novela interior, en que lenguaje y realidad se ajustan en precisión: el lenguaje va apresando el horizonte real de la remota infancia mientras que la realidad, sumisa pero reacia, se deja apresar, se deja ver “inarticuladamente” como diría Rof Carballo. Lenguaje fresco, envolvente, entrecortado, como el de quien tiene que contar cosas con rapidez no sea que se le vayan a las catacumbas inconscientes; el lenguaje de su autor, su estilo propio pero quizá menos distanciado que en otros libros, más unido a su yo profundo. Realidad que es el marco de un pueblo, acongojado por la intransigencia religiosa, por el oscurantismo, por los ritos cotidianos, por la psicología que esa Hécuba mítica de Castillo-Puche (que hace su aparición en un libro muy anterior *Cmh*), situada en la España milenaria y hermética, imprime con en el fondo del ser una sabiduría ciega, opaca, tenebrosa (pero también un modo de vivir) a sus habitantes. Lenguaje, pues, y realidad, encaminados a un fin superior: la realización de un progresivo “in crescendo”, proceso de iluminación de la infancia de un niño. El autor sitúa a su personaje contando la historia desde un pueblo lluvioso e industrial, y recordando cuando era niño, en una acción que es un diálogo entre yo y el tú.

Se nos aparecen, así, lo que constituye la constelación de la vida de un niño: la madre, figura profunda y eje de la ternura y el amor, los tíos, intransigentes y fanáticos como si por un extremo de la calleja heculana entrara el amor, la ternura, de la madre, y por el otro el grito, la imprecación, el miedo en sueño macabro cotidiano que se va haciendo realidad. Infancia, por eso mismo, fuertemente enmarcada en un medio ambiente muy específico, y que tiene un sabor local muy marcado pero que sirve para entender un poco más ese misterio de la infancia como borrasca ininterrumpida de miedo y gozo.

El planteamiento de la historia no se mueve en la temporalidad de la novela clásica, sino que, al igual que en otras obras de Castillo-Puche, se mueve como en círculos concéntricos, para ir asumiendo la vida cotidiana, para ir acarreado a la palabra el recuerdo, para ir caminando en

un itinerario que no se mueve en el tiempo objetivo, sino que, hacia dentro, baja en espiral al fondo del autor.

El mundo, para el niño, no es ni bueno ni malo; ni terrorífico ni protector sino una amalgama complejísima de distintos rostros, infinita faz de un universo pequeño en el que el lector se zambulle porque es veraz.

Las fuerzas de la naturaleza –el viento, la lluvia, el trueno– son como la expresión de esas pasiones humanas porque nacen del niño que es quien narra. De forma que hay exacta correlación entre el pueblo donde vive el niño –entendido como cuerpo colectivo–, pueblo que es naturaleza y psicología, y ese micro-pueblo que es el niño, invadido de palabras, de imágenes, de miedo y de luz.

Hay en el libro visiones y apariciones que configuran, en parte, lo que es la vida del individuo después, ese individuo que, desde el norte brumoso, intenta buscar sus raíces, su tiempo, en un intento freudiano de autoanálisis.

Como en los espejos desfiguradores de la imagen del público de feria, las escenas, el tejido de cada anécdota, se distorsionan, se agrandan, se achichan, se colorean, se deslucen, por cuanto lo que cuenta es la vivencia interior, no sujeta a las coordenadas espacio-tiempo por las que se rige el mundo exterior. La infancia es representada como un puzzle de muchísimas piezas: cada hueco está ocupado obviamente por la palabra (una palabra que podía ser otra pero que es precisamente esa) que estampa en su contundencia no tanto un pensamiento, una idea, una valoración de la realidad como un síndrome de vivencias.

Este síndrome es la estructura anímica del niño, miedo a vivir, miedo a la interior inquietud y exaltación de la vida... La infancia del protagonista (un hombre adulto que recuerda al niño que fue) queda tras la lectura de este libro como un atmósfera aglutinada por el campo abrupto donde se levanta Hércules, la aureola sórdida de la familia y el propio inconsciente donde atruena el mundo rural.

Novela, por último, escrita compulsivamente, a golpes de dolor, de dicha; impulsada por un intento de ver el mundo a través del canalizador de ese yo angustiado y agónico, tan de nuestro tiempo.

EL AMARGO SABOR DE LA RETAMA, Una escritura comprimida y desatada. Milagros Sánchez Arnosi, 2-octubre-1979.

Hay títulos que, en cierta medida, explican el contenido de una obra, es lo que le sucede a la última novela de Castillo-Puche. El título de este libro nos pone en antecedente de lo que vamos a leer: un relato doblemente amargo. Primero, porque hay sabores amargos y, segundo, porque dicen que la retama es amarga. Por tanto, el autor, que muy bien podía haber reducido el título a “El amargo sabor”, al añadir “de la retama”, incide en un nivel significativo muy especial que, en definitiva, es el que resume la lectura de estas páginas: el debate, la lucha de un ser solitario ante una vida (la suya) y una existencia (la de los demás) que no terminan de acoplarse y complementarse.

Easr, comienza y acaba con un mismo motivo: el agua. A pesar de que la novela se abre con un lamento (ausencia de agua) prolongado hasta el final, en donde esa necesidad es colmada por el descubrimiento de un pozo subterráneo, permanece esa sensación de sed, potenciada por la presencia del “líquido elemento”, una sed interior que atosiga, constantemente, al protagonista. Pero reducir el libro a esto sería minimizarlo ya que hasta la aparición del agua, se nos cuentan una serie de relatos unificados por la voz del narrador. Podemos decir que la novela es, no solo

un recuento de la última visita realizada por el personaje-narrador a su pueblo natal, sino, sobre todo una dolorosa memoria, revivida, de su infancia. Es decir, en el viaje de vuelta desde Hécula, los recuerdos del protagonista van soltándose en pequeñas hiladas que tienen la fuerza de llegar a convertirse en acontecimientos muy próximos ya que el personaje narra desde su madurez inmediata.

Todo el que haya leído la última novela de Castillo-Puche *Elva*, llegará a la conclusión de que *Easr*, es una prolongación, inacabada, de la historia de aquel niño solo y desvalido. Ahora las coordenadas vitales serán, prácticamente, idénticas con las variaciones propias al cambio de edad que el personaje ha experimentado: la pubertad. Ya no es la infancia, pero Pepico no deja de ser el niño que continúa haciéndose en el sufrimiento y el temor a que todo lo que hace es pecado. Una pubertad que solo lo es en edad física, ya que psíquicamente este “niño”, al convertirse en un ser atormentado hecho de silencios en temor y palabras vacías de significados reales para él, pero con un misma connotación: la superstición, este niño, digo, nos llega a dar la sensación de ser un adulto, un pequeño hombre, mudo ojo-observador, que capta todo, empapándose existencialmente de su entorno, constituido en tres niveles:

El pueblo-la familia- el mundo exterior.

Y lo afirmamos así por dos razones: primera, porque el narrador es ese niño ya hombre que no titubea, ni tiene problemas con su memoria siempre vívida y lúcida, y segunda por cómo vive, realmente, el niño: entre el secreteo de los mayores, el miedo a la desobediencia y la lucha entre sus necesidades y las convenciones educacionales que le han enseñado.

Hay que tener en cuenta un aspecto muy importante porque será la consecuencia de la agonía vivencial de Pepico. Me refiero al hecho de que este niño ha ido haciéndose en los tabúes y en lo impuesto. Le han prefabricado un destino: el seminario, un destino que implicará una serie de prohibiciones (a jugar, a ir con muchachas, a mirarlas...) y a su vez, una serie de imposiciones: ir todos los días a la ermita con el tío Cayetano, rezar, escuchar vidas de santos...Esta falta de libertad, de expansión natural, provocan en sus interior un trauma ya que se produce una distorsión entre la necesidad de pasar por una serie de experiencias propias a su edad y la coerción a las mismas. De ahí que desde el recuerdo, esta vida de pubertad aparezca como vacía, seca y monótono. Quizá por eso podría decirse que el agua, principio y fin del relato, simbolice el deseo, la nostalgia de una infancia y pubertad, auténticamente vividas, a la vez que una sed interna.

En este mundo de locura, muerte, represión, deseos insatisfechos, pasiones anuladas y soledad, es donde transcurre la vida de todos los protagonistas de la novela. Con el paso del tiempo las frustraciones necesitan ser curadas y por eso, el protagonista, a modo de terapia, decide contar y rememorar el pasado. Ya hombre, el personajes al tener el poder de racionalizar y visualizar con claridad su pasado puede liberarse, con dolor, de sus obsesiones infantiles.

Como en *Elva*, cobran cuerpo nuevas visiones fantasmales, mundos irreales, que no son más que metáforas de la realidad opresora en la que vive. Este mundo onírico, una vez interpretado, conduce al lector al tormento y agonía.

A este niño que tratan de hacerle pensar en términos de desamor, muerte, ausencia de mujer, el único escape que le queda es una madre protectora, representativa de la ternura, el amor y comunicación. De ahí la importancia de la relación materno-filial, ya que para el hijo es el único hueco lleno en el vacío de sus infinitas soledades: la de su habitación, la de las caricias inacabadas con la Santi, la de su infancia sin amigos, sin juegos...En esta vida hecha de huidas se llegará a la renuncia, a la ruptura de todo lo que le habían programado porque el personajes

descubre la hipocresía de los golpes de pecho, la falsedad de una vocación impuesta, creada en el chantaje moral y la necesidad de las prohibiciones.

En esta narración en primera persona, a la que a veces parece sumarse un tú, que no deja de ser la voz del personaje volcada hacia sí mismo, reaparecen unas constantes temáticas de la novelística de Castillo-Puche: la guerra, como una sucesión absurda de muertes; la muerte, como una angustia más personal que colectiva, y el pueblo de Hércula, paisaje fósil y seco, geografía siempre odiada y necesitada. Dos polos temporales se mezclan: el pasado y el presente. Es un tiempo vacío de futuro, hecho de minutos de pasado que inciden constantemente en el aquí y ahora. Es hacia el final cuando los cruces temporales se pierden y domina el pasado obsesivamente. La novela, al carecer de una ordenada compartimentación en capítulos exige una lectura seguida, sin ruptura. En este último libro Castillo-Puche comprime la extensión narrativa y es presentada en pequeños cuerpos narrativos. A la bifurcación temporal corresponden tiempos verbales diferentes en deslindar lo que ocurrió de lo que ocurre. Esta sucesión de planos temporales provoca una estructura retrospectiva, siendo lo importante la pluralidad de perspectivas que nos dan variantes focales de la realidad, contradictorias y divergentes. Castillo-Puche consigue, de esta manera, lo que Benito Varela Jácome llama “enfoque narrativo múltiple” (*Renovación de la novela en el siglo XX*, Destino, Barcelona, 1967, pág. 37). La condensación a la que antes aludíamos, afecta, sobre todo, a las descripciones de los personajes: hay menos notas físicas y más ahondamiento interior.

José Luis Castillo-Puche ha conseguido renovación técnica, perfección formal, una reflexión sobre la soledad cósmica que invade al hombre y una llamada de atención sobre la necesidad de volvernos hacia nosotros mismos, gracias al uso de un lenguaje poliédrico, por redondez expresiva y significativa; liberador (las obsesiones se curan por la escritura) y desatado (la conciencia, el recuerdo, fluyen sin cortapisas, por la palabra).

(4)

CUENTOS QUE TIENEN AL NIÑO COMO PROTAGONISTA Y QUE GIRAN EN TORNO A LA LECTURA:

(4-1)

Este niño es tonto. A este niño no le gustan los cuentos. Toma y lee cuentos como los demás niños.

Romualdito, que aunque pecosillo es obediente, Romualdito que, aunque parece atolondrado es reflexivo, se dio a los libros de cuentos. Al principio, esta es la verdad, no le gustaban. Pero, poco a poco, a fuerza de hacer perdigones sobre el texto y de guardar dentro de los librotos pedacitos de espejos y caracolitos, comenzó a aplicarse a leer un libro de cuentos.

Lo malo fue pararlo. Leía los cuentos y los releía y cada vez le parecían nuevos y distintos.

-Pero este niño es tonto. Este niño no sabe leer más que cuentos. Con este niño no iréis a ninguna parte.

Y así fue como Romualdito fue comprendiendo las razones de la sinrazón de los mayores, que nunca sabían lo que querían, que jamás ni habían dejado de leer ni habían leído libros de cuentos.

Y entonces Romualdito que se sabía de memoria veinte, cincuenta, casi cien libros de cuentos, lo que hacía era ponerse delante el libro de cuentos y pensar en todo, hasta en pecados. Le gustaba engañar a los mayores, le gustaba oírlos rabiar y chillar.

-Hasta que no le quememos todos los libros de cuentos no escarmentará.

-Este niño está como abobado.

-Romualdito coge el libro de los problemas.

¡Problemas a él! En el fondo del pupitre del colegio Romualdito siempre tenía un libro de cuentos. Y dentro del libro de cuentos, mariposas, hojas de árboles, huesecillos de pescados, pelos de gatos y de perros muy distintos.

Romualdito fue creciendo. Un día su madre le preguntó a la maestra:

-¿Qué tal va Romualdito?

-Romualdito va bien. Yo creo que les va a salir un poco poeta.

-¡Jesús María José! –exclamó la madre de Romualdito. Y para que vieran que estaba en su papel añadió: Antes quisiera verlo muerto que hecho un gandul.

La maestra y Romualdito rieron.

(4-2)

Doña Cata es viuda, tres veces viuda. Y está muy contenta Doña Cata de haber sido tres veces viuda. Otras no habían podido serlo ni una sola vez. Se es viuda porque se puede serlo, casi, casi como se es marquesa o presidenta de la Cruz Roja o espiritista.

Ella es viuda y ha sufrido mucho. Y no fue nunca infiel. Sufrió por los tres igualmente. Y volvería a sufrir tres veces más y las que hicieran falta. Ella sabe lo que es la vida.

A Doña Cata no le gustó nunca que sus maridos leyeran. Cuando sus maridos leían más de la cuenta, mal asunto, malísimo. Alguna trastada habían hecho o estaban pensando hacerla.

Doña Cata tuvo una hija y está en un convento. Y más joven que otras ya es la Madre Superiora. Doña Cata tiene un buen retiro del primer marido. Todos los meses para el 10 va a una ventanilla y ¡zás!, el sobrecito. Del segundo no le quedó nada.

El segundo, si se descuida un poco, se le lleva a ella misma como si fuera una lata de sardinas o un bote de espárragos. Aquél no se quedó muy conforme con irse solo. El tercero le dejó a la Cata, como él decía, una casita con pozo y viña en Manzanares. De este tercer marido Doña Cata habla poco y hasta alguna vez ha puesto cara de enfadada al referirse él. Pero todo es disimulo. El muy tunante de Discórides se casó con ella como si fuera principiante y también era viudo. Y luego con la solemnidad que se le dijo la noche de autos. Y se dice autos porque ella el rompió en la cabeza la lámpara de la mesilla. Sin embargo, ella ahora recordándolo se ríe. Lo ve todo muy lejos, lo ve todo como una nube azul, como un lago verde, como una montaña gris, como un túnel negro. Lo ve todo ido y ojalá comenzara todo de nuevo como había sido.

Doña Cata a estas alturas no tiene más que un vicio: las novelas. Las novelas rosas, un poco escabrosillas, pero poco. Si, aunque parezca mentira, leyendo novelas, novelas ingenuas y dulces novelas de amores imposibles, Doña Cata se siente tierna como una mano amasando pan y alegrilla como un cascabelito en el cuello de un capote. Todo le parece fácil, bello y admirable a Doña Cata. Hasta morbosos, hasta lo complicado, hasta lo soso. Ella le saca jugo a lo que no lo tiene. Cada historia de novela para ella es como una receta de cocina. Un poco de esto Doña Cata llora y ríe con los personajes de las novelas. Luego las cuenta diciendo algo por su cuenta.

Cuando viene el buen tiempo ella es fiel: nadie le arrebatará su sillón de mimbre en Recoletos. La mayor preocupación de Doña Cata es encontrar novelas nuevas. Casi todas las de tres series se las conoce ya. Otra cosa que le da mucha rabia es que la llamen viuda. A ella le gusta que la llamen: Sra. De Jiménez y de López y de Herrero.

(4-3)

A él le han dicho que no pierda el tiempo y él, que se llama algo así como Rufino o Telesforo, no lo pierde. Ni lo perderá nunca.

A él le han dicho que se lea todo libro que caiga en sus manos y por él no va a quedar.

-Oye, ¿y a ti se te queda algo de todo eso que lees?

-Yo, por si no lo sabes, te diré que lo que más me gusta de todo, después de pescar grillos, es leer. Yo leo todo lo que cae en mis manos, los libros de mi tío el cura, los libros de mi tío el notario, los libros de mi tía la comadrona.

-Tú vas a terminar chalao.

-Sí, chalao. Soy el primero de mi clase.

-Claro, con tantos libros, cualquiera. Así, hasta yo. Pero, ¿tú que es lo que vas a ser, si se puede saber?

-¿Yo?

-Sí, tú.

-Pues tenedor de libros.

-Ah ya.

Rufino si engordara por cada libro que se panza ya habría pasado de los cien hace mucho. Pero no engorda, no. Más bien cada libro le quita un cuarto de kilo de encima. Y le aumenta un poco la sordera. Y le multiplica el entusiasmo por los grillos. Cuando Rufino va al campo, en media hora ya tiene dos docenas de grillos. Y grillos de los buenos, de esos que se llaman grillos reales, que son entre la plebeyez de los grillos algo así como Duques de Osuna o de Alba o de Ramanones.

A Rufino ningún ruido le distrae para leer, ni siquiera el cri, cri, cri, de los grillos. Aunque en el piso de arriba bailen zapateando y en el de abajo los del garaje prueben motos y en el de al lado las modistillas canten las canciones premiadas en Benidorm, él no se distrae. Rufino es muy serio en sus cosas y va a lo que va. Hoy es el primero en la clase, mañana lo será en las oposiciones, al tercer día entre los condecorados con motivo de la ejemplaridad funcional.

Rufino o Telesforo sabe de todo un poco y aunque a veces parezca que tiene un gran bollo en la cabeza, todos esperan a que él hable para saber por dónde andan los tiros. Rufino o Telesforo tiene un profundo desprecio por los que no leen..... leérselos desde el (*SIN FINAL*)

(4-4)

Este Séneca cogitante y ajeno, puesto como un símbolo encima de la fachada de la Biblioteca Nacional parece llorar lágrimas de tinta. Todo el peso de la cultura patria parece concentrarse en esta frente martirizante y estoica, en esta frente cavilosa y sabia. ¡Qué de arrugas de escepticismo, qué de pliegues de bondad, qué de surcos de paciencia hay en esta frente filosofante y magistral! También se nota muy bien un gesto de condescendencia y perdón en la comisura de los labios y hasta un poco de indiferencia o cinismo en el hurtar de los ojos. ¿En qué piensa, en qué medita, en que se abstrae este Séneca batido por la lluvia y el granizo, dramatizado por estas ojeras eternas, profundamente pesimistas, exageradamente austeras?

El otro día subí a verlo y me pasmé. Dentro de su gravedad dos o tres veces lo vi sonreír. ¿De qué se reirá –me preguntaba yo- este impávido pensador, tan distante del tráfico humano y de todo lo demás. Después comprendí. Después fui comprendiendo que acaso este pétreo y profundizador Séneca se sonriera al ver que por fin, la fábrica que los sostiene que es, algo así como la intendencia espiritual de la nación, recibía suministros imprescindibles. Al patetismo de su gesto, Séneca había añadido un despliegue esperanzador. Por fin, esta soberbia plaza que es la Biblioteca Nacional, ante cuyo campamento se celebran las Ferias del Libro iba a ser artillada con nuevas y potentes piezas que hicieran invencibles las baterías de nuestro pensamiento. Se decía que hasta la Biblioteca Nacional había aumentado sus fondos para comprar la producción libraria extranjera que valiera la pena. Además de fosos y muros, estanterías y libros. Por eso, posiblemente el Séneca que no había hecho caso de los socavones de la Plaza de Colón, el Séneca que veía pasar los taxis y los vendedores de globos y de barquillos indiferentemente, el Séneca estudioso y preocupado, había sonreído.

Hay en este Séneca, al que nadie saluda al pasar, no solo una lección de seriedad notable sino incluso de elegancia. Está sentado con cierta solemnidad pero con sencillez, al mismo tiempo; está alzado como un trono pero desprendido de las cosas fútiles de la tierra. Aún dentro de la frialdad de la piedra parece un ser caliente y humano, un compañero de penas y fatigas. Este Séneca que no abre la boca ni para pedir un poco de escobón para sus párpados y sus tímpanos, probablemente sabe más de nuestras inquietudes y quiebras que nosotros de las que tuvo él. ¡Con qué majestad está leyendo el libro, un libro naturalmente suyo, que se ya se sabe de memoria! JLC-P

(4-5)

No sé si fue el Gallo, que en paz descanse, quien un día estando sentado con un admirador a la puerta de una tasca sevillana, vio que este se levantaba para saludar efusivamente a un tipo algo rarillo que pasaba de prisa con un montón de mamotretos bajo el brazo.

-Oye, tú, ¿y ese quién es? –le pregunté al gran matador.

-¿Ese? Ese es una lumbrera.

-¿Y tú como lo sabes?

-Lo sabe todo el mundo. Ese es un bibliófilo muy importante.

-¡Qué barbaridad! En este mundo hay gente para to.

Y tenía razón el Guerra o quien dijera esto quien bien pudo ser también ¡En este mundo hay gente para todo! Y hay quien hace un libro que se necesita una carreta para transportarlo y hay quien se gasta media fortuna en otro que cabe en el bolsillo del chaleco. La cuestión es tener lo que no tiene otro, en guardar bajo llave el ejemplar único, en enriquecer el legado bibliográfico con alguna pieza increíble y peregrina.

Aquí tenemos delante dos manos que parecen las de un gigante mostrando entre los dedos un Quijote al que no le falta ni un punto ni una coma.

-¿Cuánto quiere usted por él?

Está equivocado y no siga:

-No tiene usted dinero bastante.

-Pues entonces para usted. Seguiré con el de Aguilar que tiene un prólogo muy erudito de un cervantista amigo mío.

-Ah, si no fuera por nosotros los bibliófilos, los amantes del libro,...

-Los amantes no, los calaveras.

-Eso mismo, usted lo ha dicho. El libro es la única cosa que uno merece chiflarse, más que las mujeres, más que la política, más que todo. Los libros no enseñan ni cambian, los libros...

El caso es que cuando uno logra tener en sus manos algún libro singular y extraño lo guarda como un tesoro y estaría dispuesto a que ardiera toda la biblioteca porque se salvara aquel, que, también es posible, que sólo tenga un relativo va... Pero el mundo es así y en este mundo hay gente para todo, como decía el Gallo o el Guera o . Este mundo es un mundo extraño: hay toreros, bibliotecarios, caballeros de Calatrava, bibliófilos, escritores, bandidos, contrabandista de obras, ascensoristas. En realidad en este mundo hay de todo.

(4-6)

Este muchacho de imaginación feroz, que tiene como enfermedad obsesiva y cruel, el leer libros de aventuras, libros de aventuras espeluznantes, libros de aventuras portentosas, no terminará en las selvas americanas ni en lo alto del Polo ni dentro del cono de un volcán. Este muchacho terrible que cuando no lee estas tremendas aventuras las sueña, este muchacho despeinado que a media noche se levanta sonámbulo palabras mágicas, terminará vendiendo corbatas en una tienda de la Carrera de San Jerónimo.

Y todas las cosas que no pueda vivir, todos los tambores trágicos que no haya escuchado jamás, todos los osos sueltos que no haya visto ni en el circo, todas las barcas perdidas en ríos inverosímiles que no haya pisado más que en pura pesadilla, todas estas cosas y más las habrá vivido ardientemente, temerariamente, heroicamente a través de los libros de aventuras.

Por dentro, a ratos, Carlitos es un ser bronco, arisco, despegado, casi maldito; por fuera es un muchacho correcto, cumplidor. Las aventuras se las guarda para él solo, para las luchas delirantes que él se fabrica imaginativamente cuando termina de leer los libros de aventuras, pero por fuera es un chiquillo encantador, educado, serio, formalito.

Carlitos no tiene cicatrices ni mataduras. Nunca se ha caído de una escalera, nunca ha corrido por un tejado, nunca ha descendido a lo profundo del pozo. Y sin embargo, lee, lee constantemente endemoniadas aventuras. Carlitos nunca se ha escapado de su casa, nunca le ha pegado fuego a un murciélago, nunca ha apedreado a un perro, nunca se ha subido a un árbol, nunca ha volteado ni siquiera una campana. Y sin embargo su cabeza es un hervidero de emociones descomunales.

-Puede llevarse con toda tranquilidad esta corbata. Es un dibujo muy de ceremonias. Es de perfecto getlemen. Perfecta seda natural.

-Y va bien con cualquier clase de cuello. El nudo puede hacerse ancho o delgado según quiera. Carlitos o Pedrito, como se llame, heredó de una tía rica y tiene un bonito apartamento. Cuando sale del lujoso establecimiento de corbatas, se pone el batín, se sirve un Martini y tumbado en una cómoda hamaca lee novelas de aventuras. Como fondo siempre le gusta poner música clásica, preferentemente de Bach. Carlitos para no prestar libros, sus libros de aventuras, ha puesto encima de la biblioteca un letrero que dice: "Esta biblioteca está hecha con libros prestados". JLCP.

CAPÍTULO TERCERO

NOVELAS NO HÉCULA: Un viaje hacia el yo renacido.

(5)

ENTREVISTA CON JOSÉ LUIS CASTILLO PUCHE, 28 junio de 1974¹⁰²:

1.- Hace poco empezaste una amplia empresa novelística que cuando termine formará una trilogía. ¿Cuál fue la reacción a la publicación del primer volumen, *El cingulo*, primera parte de *Como ovejas al matadero*? (?)

-Y sabes que, dentro de la novelística mía, había cierta curiosidad y expectación, se había creado cierta tensión de por dónde iba a salir y qué iba a hacer. Había los que están apasionados por un autor (que tengo bastantes) y también los que estaban viendo hasta qué punto un autor se limita o se ahoga por falta de fuelle. La obre fue vista como un intento de envergadura. El lanzarse a hacer una trilogía es muy fácil decirlo pero no hacerlo y muchos se han arrepentido a la mitad del camino o han terminado desbaratando la obra de cualquiera manera. Yo me he impuesto esto con un rigor y disciplina grandes de tratar un mundo que es el mundo de la preocupación religiosa, un mundo eclesiástico en el cual no interesa el cura como cura sin que interesa el cura como hombre con sus pasiones, con sus conflictos, con su debilidad, con su tortura, con su carne y con otras cosas que no son solamente los problemas del sexo, sino otros de la cabeza, de más arriba, y del sentimiento. Creo que la novela ha sido acogida con buenas críticas. Ha habido una notable recepción positiva. De entre los críticos que a mí más me interesa, Antonio Tovar, que es un maestro, ha hecho una crítica consumada de este libro, un artículo denso e interesante. Lo ha publicado en "La Gaceta Ilustrada". Y ha dicho que él no recuerda que se haya descrito nunca el clima de un ambiente, de una ciudad, como la Murcia que yo describo y más con la atmósfera de peligro, que hay alrededor, previo a la Guerra Civil.

2.- ¿Cómo encaja esta novela con el conjunto de tu obra novelística, con los temas tratados en obras como *Paralelo 40*, *El Vengador*, *Con la muerte al hombre*...?

-Un novelista tiene que ser un novelista de muchas proporciones y puede ser hasta un novelista desigual. Así que hay muchas novelas mías más raudas, más horizontales, creo que esta novela es más profunda, tira más hacia el análisis más profundo del alma humana en una serie de tipos de la familia humana que unas veces están marginados y otras los marginan. El interés que tiene es que me he propuesto una cosa arriesgada, comprometida y difícil. Ahora va en marcha y ha adquirido una perspectiva grande; el objetivo en vez de cerrárseme se me ha abierto y creo que es una novela que resulta tan abierta, tan disparata, tan disparada en su proyección que la gente cree que voy a seguir estudiando a los curas. Cree que voy a seguir ahora estudiando el cura rural o el que sea. No me interesa nada de eso.

3.- A esto vamos. Estás ahora a punto de publicar tu segundo libro. ¿Cuál será su título y la problemática central?

-La problemática central está más ensanchada, es más patética y tiene una plataforma realmente ambiciosa; y es potente y tiene energía y una riqueza grande. La novela no transcurre ya en España. Transcurre toda en NY. Hay algunos episodios o momentos de vuelta atrás. La vida del personaje aparece como por casualidad en medio de la novela. Pero en realidad la novela toda transcurre en NY. Ocurre con uno de los tipos que he creado que pudiera ser el nexo de unión

¹⁰² Entre la documentación que encontré en la Fundación de Castillo-Puche no hallé quién le hizo esta entrevista.

con los anteriores pero revive el pulso de lo anterior por nostalgia, recuerdos, memoria de lo que ha sucedido con ellos. Pero alguno de los que vive le toca vivir una vida de dispersión, de diáspora, de fuga. Para unos puede ser una deserción, para otros puede ser una liberación.

Pero sigue siendo un sacerdote y la complicación viene a ser que este mundo se ha hecho muy complejo y por tanto se han complicado los problemas diríamos no del sexo, sino que aquí se ha complicado la ideología, se ha complicado la emoción, se ha complicado la mente. Incluso esto sucede en un grupo de anarquismo, un anarquismo combativo y militante, una especie de sueño de reforma de la sociedad ya que no ha sido posible hacerlo por ningún otro lado ha habido una evolución creo que muy analizada, muy cuidada en uno de los personajes y hay una lucha en este mundo que le toca vivir de las Naciones Unidas. Hay un intento de secuestro, uno de raptó de un personaje que es simbólico sino real. Hay mucha acción, mucha trama. Es una novela en la cual me he contemplado a mí mismo más despacio, más sereno y al vértigo del relato he añadido una especie de recantación de mi propio estilo. Creo que esta novela va a tener una novedad y es que es una forma de expresión mía completamente inédita y que va a tener un interés como experimento y experiencia. Y además creo que aun siendo un experimento narrativo, puede ser una novela hasta de gran público, porque la peripecia es no divertida pero es un poco subyugante.

4.- ¿Cuál ha sido tu método de trabajo y revisión?

-El editor que la tiene ya en sus manos y que la ha tenido varias veces dice que es una de mis mejores obras por no decir la mejor. Está en una línea tan intensiva y tan dinámica como *Paralelo 40* pero tiene el interés de ser una cala hacia lo íntimo tremendamente impresionante. El editor la ha querido publicar ya varias veces y yo la he estado revisando, la he corregido mucho. Incluso en este momento la estoy dando el último repaso para que pueda salir. Está incluso la portada tirada, está todo preparado. Pero yo todavía estoy revisando y corrigiendo algunas cosas porque creo que a ciertas alturas, a un nivel del autor cuando se puede esperar algo de él y uno mismo se lo puede exigir no teniendo esos sueños e impacencias de un novel; ahora hay que añadir un grado de madurez.

Creo que esta novela la tendremos este otoño en Madrid. La gente lo ha pedido y esto me consta porque en la Feria del Libro me pregunta que dónde podían conseguir el ejemplar para que se lo firmara. El editor que lo tiene ya no sólo como obre en prenda sino como obra lanzada tiene varios miles de pedidos lo cual quiere decir que hay una ansiedad grande en el tema de cómo yo voy a ascender y descender en este tema problemático tema que yo he planteado que es implacable en el análisis de las formas de nuestro catolicismo y concretamente más que nada, de nuestro catolicismo y concretamente más que nada, de nuestro modo de entender lo religioso.

El título de la obra (no te lo termino de decir) es *Jeremías el anarquista*. Esta novela va a salir en unos momentos muy conflictivos de la historia de España y también se me pedía que cambiara el título porque creían que yo hacía un cántico, una exaltación del anarquismo. Pero no, el anarquismo mío está estudiado creo que de una manera más radical y más original. Es el anarquismo del ser que quiere cambiar todo, su propia vida incluso.

5.- ¿Tú quieres (o crees) que se puede llamar novela psicológica, puesto que lo que haces es una introspección en el protagonista, Jeremías?

-Yo creo que lo que hay es descubrir unos seres por dentro definidos y bien tratados y que han podido existir y que han existido. A parte de esto creo que es un documento sociológico muy interesante de nuestra sociedad.

6.- ¿Tienes ya algún plan para el tercer volumen?

-El tercer volumen, como todas las obras, va madurando desperdigadamente, lentamente. He escrito algunos pedazos, fragmentos; se me ocurren varias cosas después de meditar, después de un sueño. La tercera obra se va a llamar *Opus perfectum* y va a ser la cumbre, la total exploración y disección de este mundo que me he comprometido estudiar con amor, pero también con un sentido profundo de revisión, de reforma; como si fuera una obra que se destruye pero no por odio sino por amor.

7.- ¿Cuáles son tus autores preferidos, españoles y extranjeros?

-Siempre me hacen esta pregunta y no soy amigo de contestarla porque todo autor tiene sus autores preferidos. Los míos son notorios, son los de siempre. Yo he leído mucho a Baroja y me gusta muchísimo aunque su mundo y el mío no tienen concomitancia pero puede haber algún modo de identificar una actitud ante la vida aunque sea con diferente estilo. He leído mucho a Hemingway que es el autor preferido más que por devoción a él como persona y personaje que como autor. Pero yo he tenido rachas y vuelvo a los autores; soy muy desigual en esto. Cambio mucho. Leo en una temporada a los italianos, otra a los rusos. Pero mis maestros siempre son tanto los que han muerto como los que viven. No soy aficionado más que por curiosidad a las novedades literarias. Cuando realmente hay un libro que hace impacto me interesa asomarme a él pero si no tengo necesidad de leerlo dos o tres veces en mi vida, ese autor pasa a los estantes de la biblioteca como uno más. Ese autor no es mi autor. Mis autores preferidos están muy rotos y muy manoseados.

8.- ¿Cómo armonizas tu labor de periodista y de novelista?

-Eso es una especie de servidumbre del oficio. Es una necesidad también. El periodismo me ha dado a conocer, me ha dado de vivir. Tengo esta especie de curiosidad viajera y he podido conocer casi todo el mundo por el periodismo. Esto me ha ensanchado mucho la visión de las cosas y el sentido. Creo que muchos escritores españoles son rutinarios o conformistas o incluso costumbristas porque no salen o no ven. Hay que salir y ver mucho mundo. El periodismo me ha proporcionado esta escala de altura en la cual he visto más y he conocido más y he sufrido más y he amado más.

Pero de vez en cuando uno tiene que liberarse del periodismo y entonces hay una temporada en que desaparezo un poco del periodismo, suspendo esta función o aunque haga periodismo empiezo a escribir novela. Y cuando empiezo a escribir novela, con este morbo inevitable que se escriben las novelas pues realmente entonces la temperatura y la temperatura son muy distintas de si yo estoy escribiendo un artículo. La novela la escribo a mano, la sudo, la trabajo, la medito, me preocupa, me inquieta, me desasosiega durante una temporada muchísimo. En cambio lo periodístico lo hago para cumplir y pasar y para que el hombre subsista y, ya te digo, por una especie de patología o de necesidad de autodefensa en la vida. Pero el modo y el talante ante las cuartillas son distintos cuando escribo novela, porque escribo a mano y al escribir a mano me da otra tensión y otro temple.

9.- Entonces el periodismo es, podríamos decir, una especie de ventana por donde entran una serie de experiencias que te servirán.

--Sí, sí. Son experiencias menudas a veces, ocasionales pero que después dejan huella, se agrandan, entonces se incorporan e incluso a veces se desfiguran o se deforman y se convierten en algo más importante. El periodismo es un material de acopio que, como en una mina da un material rico en poca proporción, pero algunas veces da una vena rica, y eso se recolecta, se archiva, se piensa, se madura y cambia totalmente el sentido, porque ya no es la flor de un día

sino una experiencia más duradera. Pero uno se tiene que encariñar con eso y tiene que transformarlo y transfigurarlos.

10.- Has empezado a enseñar estilística recientemente en la Universidad de Madrid. ¿Qué oportunidades ves en la juventud que tienes en clase como futuros escritores?

-Ya sabes que yo no soy un hombre muy académico, ni hombre de preceptos y de reglas. No sé cómo resultaré como profesor. Parece ser que los alumnos míos e incluso los profesores están muy contentos. Creo que ha sido un éxito de introducción y los muchachos han entrado con afición en mi asignatura. Les he enseñado a comentar y hacemos unas clases un poco informales desde el punto de vista doctoral, pero muy prácticas. Trato de darles oído y olfato para detectar dónde está la virtud, la potencia literaria. Yo rápidamente noto los que van a poder hacer algo en la vida por el camino de las letras o que serán buenos periodistas simplemente o aquellos donde hay un buen escritor. Tanto lo he notado que ellos mismos se han autoseleccionado, se han autoaislado rápidamente he podido notar los que tienen en germen una virtud creadora. Hemos leído muchos textos de novela hispanoamericana contemporánea. Hemos hecho muchos trabajos comparativos. Pero básicamente todo se hace sobre la carne y el alma de los escritores.

11.- Tu libro *H. in Spain* ha salido publicado en los EE. UU. recientemente con gran éxito. ¿Qué has tratado de añadir a lo que se ha escrito sobre H. en EE. UU.?

-Lo que he logrado añadir lo he entendido pronto por las pocas y variadas y algunas importantes críticas que ya he tenido y sobre todo por la atención y el cuidado que le mereció a la editorial Doubleday el publicar este libro. Hágase la biografía de H. que se haga, había un hueco y espacio que llenar; y era cómo él llenaba su tiempo, por qué venía a España, por qué tenía que volver, por qué era una necesidad para él cada regreso, qué es lo que venía buscando y qué es lo que llevaba entre manos; la gente creía que era sólo un turista rico, un festivo vagabundo que venía de diversión y a pasar unos días. Creo que hay más, que había unas exigencias interiores más hondas y que el haber señalado eso es descubrir al pueblo norteamericano e incluso descubrirles a los críticos, investigadores y curioso norteamericanos una parcela mínima pero importante en la vida de H. Q. España significó en su intimidad que es lo que añadió a su imagen del mundo, que es lo que España motivaba en él. Porque era como un reactivo; yo lo notaba por la necesidad que tenía cuando venía y él se sentía más joven, invigorizado y al mismo tiempo como si hubiera encontrado la vena más fresca de su propio caudal de experiencia. España era un acicate, era un estímulo, era totalmente un punto crítico en el que él mismo volvía a ser de nuevo joven y con sueños de más fecundidad de la que ya tenía.

(6)

Prólogo de *Misión a Estambul*, por Milagros Arnosi (abril 1981) para la edición de 1982: 5-19:

I.- INTRODUCCIÓN GENERAL: *MISION A ESTAMBUL* DENTRO DE LA NOVELÍSTICA DE CASTILLO-PUCHE.

La lectura de *Misión a Estambul* depara dos sorpresas: primero, la de la novedad dentro de la producción narrativa de su autor, y segundo, la de su carácter anticipativo. Por lo que se refiere al primer aspecto hay que decir que esta novelita se apartará de las constantes temáticas y estilísticas tan características del modo de narrar de Castillo-Puche, por lo cual formará un libro aparte por todo lo que tiene de distinto y único. Teniendo en cuenta que toda la novelística de Castillo-Puche se vertebraba en torno a tres constantes, la muerte, la religión y la guerra, dentro de un espacio configurador muy determinado, *HÉCULA*, el hecho de que esta novela se aparte de todo ello supone no solo una sorpresa, sino también un modo distinto de narrar y contar una historia.

Por lo que respecta al nivel temático, no vamos a encontrarnos con preocupaciones de tipo religioso como en *Sin camino*, como *Como ovejas al matadero*, obras en donde se cuestiona el sacerdocio como enajenación en todo lo que este tiene de drama y conflicto; o con preocupaciones en torno a la muerte, como en la novela *Con la muerte al hombro*, tema que emparenta esta obra con las corrientes existencialistas en literatura por todo lo que supone de reflexión sobre la temporalidad de un ser humano que vive obsesionado por su muerte; o la guerra como en *El vengador*; o la frustración ideológica de *Jeremías el anarquista*; o la historia de la conciencia dolorida de un niño, protagonista de las dos últimas novelas de Castillo-Puche: *El libro de las visiones y apariciones* y *El amargo sabor de la retama*, en donde el autor vuelve a incidir en los temas de la muerte y la religión a través del recuerdo de un adulto que revive un pasado hecho de miedo, terror y superstición.

También los personajes de *Misión a Estambul* serán diferentes. No vamos a encontrarnos con sacerdotes enajenados, ni con neuróticos como Julio, ni seres vengativos, ni desarraigados, ni niños torturados por el miedo producto del fanatismo religioso...

Tampoco el espacio, elemento unificador y de cohesión de todas las novelas del escritor murciano, aparecerá en esta novela. Hécula, Yecla metaforizada, lugar de origen del novelista, paisaje amargo y desolado, tremendo y crudo, en donde solo se respiran aires de muerte y luto, pueblo fantasmal y tétrico.

Es la misma Yecla de Azorín, de tintes zuloaguianos, violentamente distorsionada. Pueblo que forma parte de la historia de la literatura de la España negra, literaturizado por la generación del 98, ya que de ella escriben Baroja en su libro *Camino de perfección*, en donde aparece Yecla con el nombre de Yécora; el mencionado Azorín en su novela *La voluntad*; Eugenio Noel, Ramón Gómez de la Serna, etc. Pero hay que tener en cuenta que la Yecla de José Luis Castillo-Puche no solo será el pueblo terrible de Pío Baroja, el pueblo sin ilusión de Azorín, sino el pueblo tétrico que oprime y atenaza al autor.

Ahora nos encontramos con Oriente, con espacios no pertenecientes a la geografía española, con lugares alejados cultural y geográficamente.

Desde un punto de vista formal la técnica retrospectiva del gusto de Castillo-Puche no será utilizada en esta novela. No habrá ahora rupturas temporales, idas y vueltas constantes del pasado al presente, con detenimiento especial en el pasado para explicar el momento actual del personaje. No nos encontraremos con protagonistas que reflexionan, que hablan al hilo del recuerdo, que se esfuerzan por recordar. Tampoco nos encontraremos la novela como terapia que el autor elige para liberarse de sus obsesiones. Incluso el monólogo interior característico de los personajes de las novelas del autor del *El amargo sabor de la retama* no se utiliza aquí como liberador de la conciencia. Hay que decir que estilísticamente el monólogo interior ha desaparecido en favor del diálogo.

Una última consideración referente al autobiografismo de la novelística de José Luis Castillo-Puche. No hay duda de que todas las novelas del creador de Hécula remiten a unas vivencias experimentadas en la propia piel, y a unas preocupaciones personales: la guerra, el sacerdocio, la obsesión por la muerte, la infancia, el Madrid de *Paralelo 40...*, Castillo-Puche no inventa sus temas, estos son primeramente vividos y después elaborados literariamente. Pero *Misión Estambul*, aunque perfectamente podría haber sido una aventura experimentada por el autor, nos da la sensación de ser una novela en donde la invención y la imaginación se hacen más presentes, quizá porque estamos acostumbrado a encontrarnos con un Castillo-Puche, niño que vive seccionado, adulto que recuerda, soldado vencedor, analista implacable y conciencia crítica, en un mismo espacio geográfico opresor que ahoga y sofoca: Hécula.

Respecto a la segunda consideración que hacíamos al comienzo de estas páginas, cuando afirmábamos el carácter anticipativo de esta novela, decir solamente que esta novela fue escrita en

1954, en un momento en que la literatura de espionaje y policiaca hecha por escritores españoles no era cultivada en absoluto. Por eso el hecho de que aparezca ahora, cuando este tipo de literatura está de moda, y es un género que ha acaparado la atención de novelistas como Vázquez Montalbán, Francisco García Pavón o Joan Fuster, y después de 27 años de haber sido escrita, sitúa a Castillo-Puche si no como uno de los iniciadores del género, sí como uno de los primeros autores que han tanteado las posibilidades de este tipo de relatos.

II-ANÁLISIS DE *MISIÓN A ESTAMBUL*.

Una vez situada esta novela dentro de la novelística del autor, vamos a ver de qué elementos se configura. *Misión a Estambul* se estructura sobre una motivación nueva en la producción literaria del autor de *Con la muerte al hombro*: la del viaje, la del ir y venir de un personaje que a medida que va haciendo su camino, su viaje, va entrando en contacto con nuevas gentes, con nuevos sucesos y acontecimientos, que suponen a su vez otras historias. El viaje en este caso será un motivo y un tema novelesco, así como una estructura, ya que todo el material narrativo se organizará con un matiz episódico. Desde el principio del relato nos damos cuenta de que el personaje de la novela que ahora nos ocupa está acostumbrado a viajar siempre por motivos de trabajo y con misiones especiales. Sabemos también que la palabra “viaje”, repetida obsesivamente por el protagonista, le sirve para saber, adivinar o intuir si su trabajo terminará en éxito o en fracaso.

Por otro lado la palabra “viaje” tiene un doble significado, pero muy concreto, para el protagonista:

a.- Un itinerario espacio-temporal: con un principio (salida de Madrid) y un objetivo (llegada a Estambul), con una serie de paradas geográficas intermedias: Roma, Atenas... y un final, que supone de nuevo el regreso al lugar del cual se ha partido: Madrid. Todo este trayecto en un tiempo indefinido y vertiginoso.

b.- Un itinerario psíquico, constituido por las preocupaciones y obsesiones de nuestro protagonista a medida que el éxito o fracaso de sus actividades van coronando la realización de su misión especial.

Esta peripecia vital tendrá como protagonista a un agente que encubre su personalidad haciéndose pasar por exportador de frutas. Este personaje no tendrá nada que ver con el prototipo de agente superhéroe, vencedor de una serie de dificultades que le acosan interponiéndose en su camino. Nuestro personaje, que se hace llamar por el primer apellido del autor de la novela, no es ningún superhombre, no realizará ninguna hazaña extraordinaria que haga abrir la boca al lector ante lo insólito o lo desmesurado; es, además, un agente que no tiene que descubrir nada: solamente esperar a que vengan a él, pero no tiene que buscar a nadie, ni ponerse en contacto con otras personas, o descubrir algo. Es un hombre solitario dentro de la marea humana de Estambul, un hombre que puede ser sorprendido en cualquier lugar, de cualquier modo, y por cualquier desconocido, y en cualquier día u hora indeterminada. No sabe nada más que lleva por misión algo muy vago e inconcreto: su cinturón debe quedarse en Estambul, en caso de que él sea el agente verdadero, puesto que hay dos para despistar al enemigo, a cambio de otras cosas que le entregarán, tampoco sabe cómo ni quién.

A partir del momento en que nuestro hombre sale de Madrid todo se desarrollará en el anonimato. En este compás de espera del personaje-eje del relato, en este período de inactividad profesional se verá asaltado por una serie de barreras que se echarán sobre él repentinamente, como una bofetada que nos dan sin que la esperemos. Y lo más importante es que el protagonista de *Misión a Estambul* no hace nada para provocar su aparición. Se produce así una paradoja que es una de las características más importantes de la novela: el protagonista no busca nada, pero se encuentra constantemente arrastrado por una serie de circunstancias muchas veces incomprensibles o bien con seres inesperados, citas anónimas, situaciones extrañas... de las que sale para meterse en otras cada vez más complicadas. Será gracias a esta capacidad de respuesta del personaje, a esta rapidez receptora para actuar, como el lector probará las virtudes de aquel.

Nos encontramos, por tanto, ante un relato que en esquema vendría a estar constituido por una sucesión y yuxtaposición de episodios unificados por un protagonista central, en torno al cual se mueven y tienen sentido todos los demás, pues hay que tener en cuenta que si el personaje de esta novela no fuera en primer lugar agente y en segundo lugar no llevara el cinturón misterioso todos los acontecimientos que se suceden no habrían tenido lugar.

A lo largo de nueve capítulos, Castillo-Puche nos cuenta la peripecia de un hombre que sin quererlo, va tejiendo en torno a sí mismo una especie de tela de araña, cada vez más complicada a medida que avanzamos en la lectura de sus páginas. Cada capítulo aporta nuevos datos que van articulando y configurando a los anteriores sin que quede, sin embargo, aclarada la confusión en la que se ve envuelto el protagonista ni siquiera al final de la novela, pues este continuará ignorando todo lo referente a la misión que le ha sido encomendada. Cada capítulo nos descubrirá nuevos aspectos, pero hay que decir que todos tendrán una característica en común: la intriga. Es decir, desde el momento en que el agente sabe que tiene que salir en misión secreta (capítulo I), van a ir imbricándose en el relato una serie de micro-relatos sucesivos: encuentro en el aeropuerto de Roma con un amigo suyo, noche de juerga romana (capítulo II); conversación con su compañero de viaje, que le previene contra los peligros de Estambul. En este diálogo se intuye que hay una relación entre los dos personajes, lo cual se descubrirá más tarde (capítulo III); llegada a Estambul. Alguien le pregunta si conoce al hombre que aparece en una fotografía, hombre que resulta ser su compañero de avión, llamado Isasi (capítulo IV); este aparece y confiesa haberse quedado en Estambul y no en Ankara porque sabía que nuestro agente corría peligro. En este momento la intriga se potencia y sube a su punto climático ya que descubrimos que Isasi lleva otro cinturón de las mismas características que las del agente (capítulo V); vagabundeo por los laberintos callejeros de Estambul: nuestro personaje es seguido por alguien (capítulo VI); un francés le entrega una nota en la cual se le da cita para que vaya a ver a un judío. Este le comunica que debe volver a Madrid. Se entera de la muerte de Isasi. A continuación recibe una llamada telefónica de una mujer de la que no sabe nada. La cita en su habitación (capítulo VII); el personaje central se queda dormido y cuando despierta se da cuenta de que su cinturón le ha sido robado: en su lugar la mujer que le telefoneó ha dejado una polvera. Apesadumbrado, abandona Estambul (capítulo VIII); llega a Madrid y es felicitado por el éxito con que ha realizado su misión. El relato se acaba sin que Castillo entienda, sepa o se explique qué ha ocurrido.

Como puede observarse después de este breve resumen argumental lo que acontece en la novela se desarrolla a un ritmo muy acelerado y en múltiples espacios: Madrid-Roma-Nápoles-Atenas-Estambul, que al ser el lugar de destino es el que más páginas ocupa en la novela. Incluso en el mismo Estambul los espacios también se multiplican vertiginosamente: callecitas, callejones, plazas, el edificio de la Bolsa, el hotel, las mezquitas, el puente Gálata, el Bósforo, mercados, tiendas, el Mercado Principal, la embajada de EE. UU., el convento de monjas francesas, la casa consignataria de barcos griegos, espacios recorridos en taxi o a pie. Toda esta multiplicidad de ambientes y lugares armonizarán con el ámbito en donde la mayor parte del relato se desarrolla: Estambul, ciudad que representa no solo el misterio, el peligro, la inseguridad, el crimen, la conspiración, sino también la anarquía, el desorden, la miseria, lo gris, la agresividad, la violencia, el dinamismo y el movimiento desmesurado, la oposición a Europa, lo trágico, la aventura, el ritmo alocado, así como un ámbito desolador, un paisaje pobre y raquítico, en contraste violento con sus habitantes, puesto de manifiesto en una paradoja estilística, pues Castillo-Puche humanizará el paisaje, “árboles como vagabundos ateridos de frío”, y animalizará a los hombres, que son “como perros de lana mojados”. En este espacio tan lleno, tan saturado, un hombre bucea a solas con sus dudas y sus problemas.

La intriga y el suspense serán los hilos que estructuren el relato, una intriga que también es múltiple: de la misión que se le encarga al agente el lector solo conoce parte, pero desconocemos qué contiene el cinturón, si es que contiene algo; Isasi desaparece repentinamente, no sabemos por qué, su muerte resulta igualmente misteriosa, así como la sucesión de llamadas telefónicas sin respuesta, interlocutores anónimos y desconocidos, persecuciones, huidas, citas, muertes extrañas,

desapariciones inexplicables, individuos entrevistados, intermediarios desconocidos... y todas las intrigas que en Estambul se van gestando con todo lo que este lugar supone de amenaza e inseguridad.

No nos encontramos con Hécuba, pero sí con un espacio negativo y opresor, metaforizado en una pisada: “Estambul era un trepidar acompasado y vertiginoso de pisadas humanas. Todo Estambul era una tremenda pisada humana en la que resonaban miles de pisadas, unas blandas como hundidas en el barro, y otras duras, tensas como picantadas en escaleras sobre la roca viva. Impresionaba aquel ritmo loco y acompasado de pisadas” (30-31).

Una naturaleza que será violenta, plomiza y hosca, terriblemente ajena al protagonista. Estilísticamente, esta novela se aparta del resto de la producción del autor. Se cuenta al hilo de las circunstancias y acontecimientos, en primera persona, desde la subjetividad del protagonista-agente. Es él quien nos da todos los datos, quien nos informa de lo que ve, cómo lo percibe, qué le sucede, cómo son los otros personajes. De estos solo nos da su caracterización física en breves pinceladas, y el lector deducirá la contextura moral del protagonista por lo que dice y hace.

El diálogo y la descripción serán los elementos configuradores de la forma de *Misión a Estambul*. Diálogos rápidos, como si no hubiera tiempo para hablar y todo tuviera que decirse concentradamente, sin efusiones dialécticas, sin retórica, sin excesos verbales. Este hecho armoniza con el dinamismo de toda la novela, con lo cual se produce una densidad rítmica que da lugar a una prosa acelerada y vertiginosa. Por lo que respecta a las descripciones se caracterizan por la precisión del matiz, como puede observarse en las que Castillo-Puche hace de los barrios periféricos y centrales de Estambul, así como en el uso de las comparaciones: “ojos como nubecillas blancas”, “aroma como de plaza diminuta”, “el cinturón parecía la lengua de un ahorcado”, con la presencia casi siempre del factor tremendista, el hombre que después de tomarse un somnífero se suicida, o la aparición del humor irónico, “Mi jefe está como fofo. Varias veces he pensado que un tiro no podría hacerle de ningún modo daño. Un tiro en su vientre quizá no conseguiría más que levantar un poco de polvillo, como le ocurre a los colchones cuando los vanean”.

En definitiva puede afirmarse que *Misión a Estambul* se vertebra como una novela dentro del corpus narrativo de Castillo-Puche con identidad propia y supone no solo un libro distinto, una forma de narrar diferente, sino una sorpresa literaria que enriquece y amplía la visión que del autor murciano teníamos sus lectores.

(7)

ARTÍCULO SOBRE P40, DE Teófilo Aparicio López.

Revista¹⁰³ Apostolado, nº 248, octubre, 1963 “*Paralelo 40* o la novela de un periodista parcial” por Teófilo Aparicio López.

¿Presentamos a José Luis Castillo Puche? Creemos sea innecesario. Sus reportajes, como mago del periodismo, son hartos conocidos. Y los que ha dedicado a Sudamérica le han hecho en España muy popular.

Digamos, sin embargo, con palabras de la solapa propagandística, que este genial periodista acaba de cumplir los cuarenta años y se halla, por tanto, en la madurez de su oficio de escritor. Su primera novela, *Con la muerte al hombre*, le valió la expulsión de su pueblo natal, Yecla. A esta primera producción literaria siguieron *Sin camino e Hicieron partes*, con la que obtuvo el Premio Novela Católica y asimismo el Premio Nacional de Literatura.

¹⁰³ En la portada de la revista aparece: “*Paralelo 40* o la pornografía descarada en una novela de Castillo Puche.” Nuevamente, en este artículo aparece el apellido de nuestro escritor yeclano sin guion.

José Luis Castillo Puche es un gran viajero por tierras de América; y de aquellas observaciones salió su famoso libro *América de Cabo a Rabo*.

Otra de las más celebradas obras de Puche es el drama *El Vengador*, en la que se describe magistralmente el deseo de venganza de los que volvieron de la guerra defraudados.

José Luis Castillo Puche es, ante todo, periodista. Por lo que bien pudiéramos titular a Paralelo 40: *La novela de un periodista*. Él, como nos contará en un prólogo “tan innecesario como obligado”, se casó el año 1954 y fue a vivir a uno de esos grandes bloques del barrio de Corea, cuando aquello era más el viejo barrio de Tetuán, que el rico y moderno de los americanos.

Castillo Puche es un periodista que nos ha salido ahora con una novela en gran parte vivida, o al menos observada por él. Es la vida de un sector –solo un sector– de americanos venidos a España con poco quehacer y mucho dinero.

Nos encontrábamos en Madrid en aquellos primeros días de junio en que los libreros intentaban hacer negocio con la llamada “Feria de Libro”. Era manifiesta la propaganda de algunos libros más en cartelera. *Paralelo 40* hacía la gran competencia a las *Memorias de Lerroux*.

¿Por qué había llegado este libro a despertar tanta curiosidad entre los españoles, como descontento entre los americanos...? Ahora nos lo explicamos mejor. Castillo Puche, en estilo cortante, incisivo y sarcástico a veces, satírico y mordaz, de palabra gruesa, en ocasiones chabacana, nos describe la vida de los americanos que, por cierto, es poco ejemplar.

Uno ya sabía algo de estas cosas; pero Puche ha puesto al rojo vivo y ha patentizado a todo el mundo –a todo el mundo, grande y pequeño del Madrid que se cree demasiado listo y que peca de ingenuo– una conducta que ni dice bien con sus protagonistas, ni menos con los que la crean.

Paralelo 40 entra de lleno en la línea de las novelas tremendistas, aunque contenga páginas de gran ternura y algún personaje más madurado que el “tremendamente” resentido Genaro, protagonista de la novela.

Paralelo 40 es una novela realista. De un realismo exagerado, y de un lenguaje tan fuerte y grosero que le resta puntos a su valor literario, ya que no lo creemos necesario. El mismo Fernández Almagro, que no suele detenerse mucho en el aspecto moral de los libros que enjuicia semanalmente en el diario ABC, está conforme en asegurar que muchas palabras son innecesarias, aunque no impropias de los que las dicen.

A más de esto, creemos que sea una novela muy parcial y que ahí pueda estribar el enfado de los norteamericanos.

¿Qué ha pretendido Castillo Puche con ese realismo, con esa crudeza, con esa descripción de los bajos fondos de un barrio madrileño infectado de americanos, negros y blancos, que solo piensan en beber, en jugar y en mujeres? ¿Qué tesis ha querido demostrar contándonos al pormenor la vida de esas mujeres españolas, deshechas, rotas, desgraciadas, sin pudor, que nos dan lástima por lo mucho que deben sufrir en la gran paradoja del placer ramero...?

Hablamos de tesis. Más bien creemos que se trata de un documental, de un largo reportaje que, en ocasiones se convierte en crónica histórica. Es la novela que ha surgido de una

experiencia periodística, en la que el autor se inhibe hasta desaparecer casi por completo del relato, si bien no puede por menos de estar presente para mayor autoridad del testimonio.

Paralelo 40 ha nacido de un contacto muy directo con la realidad certísima de la irrupción norteamericana en Madrid, como en otras grandes capitales europeas, por razones harto conocidas.

Con todo, hemos de decir que la novela de Castillo Puche, no quiere reflejar la vida política de dos pueblos ahora unidos por conveniencias de defensa común. Rebotará la política. Habrá sus chispazos. Se dejará entrever, sobre todo, a través del resentido y elemental Genaro; pero no es una novela política, ni lo ha intentado el autor.

Tampoco creemos que haya intentado ridiculizar a los americanos, aunque, de hecho los ridiculiza, y pone en un compromiso sus vidas en la España novata en estas lides, pobre, y necesitada de dólares.

Su personaje central –Genero– ha nacido –nos lo cuenta Puche– de una conversación hablada entre dos obreros del ramo de construcción. Más que de una conversación, surgió de un solo párrafo de esta: –¿Sabes lo que te digo? Que estamos haciendo el canelo. Y que yo no lo hago más. ¿No son dólares lo que corre por todo eso...? Pues si los dólares no vienen a nosotros, vayamos nosotros a los dólares.

“Así fue como nació Genaro, mi personaje, nos dice Puche. Luego me ha parecido verlo llevando paquetes a los americanos, jugando con ellos en las cafeterías... Día a día lo he visto crecer, como las setas en el bosque, en el ambiente de esta “Corea madrileña”.

He aquí a Genaro. Una figura dibujada y matizada con extraordinaria fortuna, como nos dirá el juicio certero de Fernández Almagro. Genaro, que es lo que se dice un buen trabajador, pero también un saco de rencores, elemental en su prejuicios societarios, sensible a la injusticia, extraña mezcla de timidez y violencia. Genaro que comparte el principado de la novela con el ingenuo Tomás; un negro al que poco le falta para tener el alma blanca. Porque Tomás es naturalmente bueno y generoso, pero los dólares, las mujeres, los dados y el coñac hacen que desmerezca mucho al juicio imparcial.

“Genaro comparte con el ingenuo Tomás el mando de la novela –escribe el crítico anteriormente citado– si fuera posible aislar la ficción de la realidad aducida en todos y cada uno de los percances, incidencia y episodios que forman el entramado de *Paralelo 40*. No todas las parcelas que ofrece al observador sereno el campo de la experiencia norteamericana en Madrid son como la acotada por Castillo Puche, pero ésta, a no dudarlo, es así. Existe, por supuesto, una internacionalidad de todos los bajos fondos, y los grupos o individuos que nos revela el autor son así y no de otra manera, dada la sensación de veracidad, de autenticidad que nos transmite. Realismo se llama esa escuela: hiper-realismo, puntualizaríamos nosotros respecto a no pocas páginas, empezando por la crudeza del lenguaje, lo que no recusaríamos en modo alguno por falso, pero sí por dosis excesiva, con reiteración de efectos que nos parece innecesaria. Castillo Puche domina su lenguaje con las más calificadas peculiaridades de su estilo, y, dueño de ese preciso instrumento, logra tipos henchidos de humana comunicatividad, gracias al lenguaje que les corresponde y a tono con la situación en que intervienen, predominando en el conjunto la aspereza cuando no una desgarrada brutalidad”.

Este es un gran acierto de Castillo Puche: el de tener en cuenta que la masa nunca es homogénea y sí gregaria y muy parcial. Por lo que es un acierto –decimos– al especificar uno a uno de los personajes de *Paralelo 40*. Puche los individualiza uno a uno y los define por su carácter y por su oficio, es decir: por lo que ellos son en sí y por lo que son en consonancia con

el ambiente que los rodea. Así, “el Penca” decididamente es un tipo peligroso, matón, chulo y traidor... El desgraciado de Genaro caerá en sus manos y será cosido a puñaladas por este bribón, metido también a recadero de los americanos.

Así Elena, la novia de Genaro, una mujer misteriosa, una hembra que cuida de una loca, que espera también el triunfo de los suyos, que ama a Genaro y al mismo tiempo le hace sufrir sometiéndole a sus pies; una brava hembra y una lástima de mujer, pues en otras circunstancias y con otra formación sería formidable. Así Emiliano, el bondadoso Emiliano que quiere a su amigo tanto como le admira y teme por su suerte y le cuenta todo cuanto se maquina contra él. Emiliano, el marido de “la Ceci” la cual le tiene dominado y que le ha dado una porción de hijos, aumentando más su miseria. Emiliano, que pertenece al partido, pero que no espera nada de él y que le sigue un poco por afecto a su amigo y otro poco por miedo a los matones, ese grupo que siguiendo al Penca lo manejan todo y tienen atemorizados a todos.

Así Tomás, el sargento norteamericano de color, generoso, ingenuo, bebedor, misterioso y mujeriego. Así, en fin, el propio Genaro, madrileño del ramo de la albañilería, hombre de gran responsabilidad y de compleja vitalidad. Un Genaro, más que comunista, ácrata temperamental; más que comunista convencido, anarquista en declive.

Sobre esta base tipológica, ancha base tipológica, en sentir del crítico madrileño antes citado, con apertura a contrastes de vario orden, se alza, piramidalmente, la novela cuyos episodios, según se aproximan al sangriento ápice –la alevosa muerte de Genaro a manos de “el Penca”– se aprietan y agudizan ganando el interés del lector; un lector que solo encuentra un malestar: cuando se repite, no sabemos si de intento, o por mejor retratar al personajes, el grosero, muy grosero, lenguaje de los que intervienen en la acción.

Creemos, por todo esto, que *Paralelo 40* no es apta para toda suerte de lectores. Y mucho nos tememos que no hayan llegado al embrollo de la misma, quedándose sólo en la superficie: “en la vida de los americanos” del barrio de la “Corea” madrileña; en lo podrido de España, es decir del grupo de españoles –madrileños, mejor– que se arriman a los dólares de estos ingenuos y viciosos americanos; en el aspecto político que se deja entrever en ese grupo de resentidos y fracasados socialistas o anarquistas, que tanto más da.

Castillo Puche, estamos seguros de ello, va más lejos: es una vida, es un ambiente, es una psicología y aun una metafísica, con su reportaje excepcional, con este impresionante documental, que es *Paralelo 40*.

El propio novelista abriga sus temores. Por eso, en el prólogo de su libro declara lo siguiente: “¿Sabrá comprender el lector ponderado que la órbita de Genaro y demás personajes de mi novela es cerrada y que, por nacer donde nacen y dirigirse a donde se dirigen, forzosamente tienen que ser como son y expresarse como se expresan? ¿Llegarán a reparar los que han de leer, y hasta juzgar, esta obra que los americanos que he recogido en mi relato, no son ni siquiera el americano corriente de la calle y mucho menos el tipo probo y respetable que constituye la mayoría del pueblo americano, caritativo y trabajador como pocos pueblos de la tierra? Los americanos que salen en *Paralelo 40* son sargentos de las Air Forces, cabos, soldados todos ellos extraídos de las bajas clases sociales americanas y casi todos de color. Los personajes españoles, son, asimismo, obreros y gentes reclutadas entre los desesperados del barrio de Tetuán. Ni sus palabras, ni sus situaciones, ni sus ideas pueden ni deben sorprender a nadie.

Por otra parte el lector tampoco puede ignorar que una novela no tiene por qué ser la definición palmaria del espíritu, y mucho menos de las ideas, de su autor. Lo que sucede es que al inventar una realidad hay que ir lo más lejos que se pueda. Y esto supone muchas veces, por otra parte del autor, hacerse, si no carne de patíbulo, por lo menos alambre retorcido del

confesionario de una última. Quiero decir con todo esto que rechazo enérgicamente cualquier intento de identificar las ideas de Genaro, ni sus palabras, ni sus exabruptos con los míos propio. Me parece que esto está bien claro en toda la obra; pero yo bien sé por qué lo digo. Y es que está por ahí muy extendida la creencia de que el autor siempre trata de retratarse en alguno de sus personajes. Pero repito que esto no es el caso de *Paralelo 40*. Al contrario, siento por mi personaje tanta aversión como podrá sentirla el lector. Muchas veces el autor se ve desbordado por su personaje, arrastrado por la lógica de su psicología y llevado quizá a donde no quisiera llegar. Contra esto no cabe hacer nada. También hay padres a quienes les nace un hijo tonto y se tienen que aguantar. (Rechazo, por supuesto, cualquier género de eutanasia, ni siquiera ejercida sobre los hijos de ficción). Efectivamente, Genaro es un ser desventurado, lleno de odio y de resentimiento. ¿Debo, por eso, renunciar a esta criatura literaria? Francamente, no. Lo único que puedo hacer es condenarla y unirle al coro de aspavientos y de indignaciones que va a producir en quienes la lean. Y eso sí que estoy dispuesto a hacerlo y a confesar que no comulgo con las ideas de Genaro ni he escrito esta obra para que nadie comulgue, sino todo lo contrario. Porque de una cosa estoy seguro: que el escándalo instintivo o elaborado que mi novela produzca, no solo en los que la van a entender, sino hasta en los que la van a entender solo a medias, quizá intencionadamente, formará parte viva de su fondo seleccionado”.

Estamos de acuerdo con Castillo Puche: su novela no es, en ningún modo, ejemplar. Tiene páginas que no escandalizan, no porque reflejan una vida verdadera, pero que provocan náusea. ¿Hasta dónde puede hacer bien esta lectura en el lector medio español? Pero puede ser ejemplarizadora, a condición de que, como decíamos antes, no se quede este amigo lector en la superficie de la novela, fijándose demasiado en el desafuero de su lenguaje de lupanares o de cuevas de conspiración.

“Algo más, querido lector, hay detrás de todo ello. Y si Genaro quiere ser un símbolo de algo, es de la impotencia, la amargura y la esterilidad de los que no saben olvidar. ¿No es Tomás, en cambio, buena persona, con tener tantos motivos como Genaro para no serlo? ¿No es también Emiliano, el dulce Emiliano, bondadoso, pacífico y paciente en medio de su inopia? A esto habría que contestar que hasta en las Sagradas Escrituras se nos habla de un solo Job. Y ya lo dijo el humanísimo Santo Padre Juan XXIII en ocasión tan solemne como la apertura del Concilio Vaticano II: “No sólo de pan viven el hombre; pero también de pan” ¿Y cuántos están dispuestos a tender su mano al desesperado, que muchas veces se entrega a una ideología solamente por desamparo social?”

Todo lo demás, se lo supone ya el lector: dos obreros, Genaro y Emiliano que maldicen su suerte, envidiando la de aquellos americanos que ocupan los grandes bloques, levantados como por encanto en aquel nuevo y moderno Madrid del antiguo barrio de Tetuán, llamado “Corea”.

Genaro, que sabe cómo su padre se suicidó antes de que fuera fusilado; que ha gustado él mismo la cárcel del resentido comunista y anarquista en declive, se ha refugiado en la albañilería como la mayoría de los evadidos de los pueblos, campesinos, gentes sin oficio y hasta mineros. Genaro –lo hemos dicho ya– era un gran resentido; llevaba dentro del alma un veneno poderoso y fuerte. El ansia de exterminio y de desquite consumía su rostro en palideces y amarguras. Era entre los obreros una personalidad. Genaro no podía con su eterna amargura de fracasado que sólo la disimulaba a ratos por un sereno y solemne descaro.

Genaro, además no tenía fe. Lo que ya no era del agrado de su amigo Emiliano. Emiliano pertenece al partido, pero sentía mucho respeto por la religión. Por eso le suena a blasfemia el lenguaje de Genaro, y él no puede admitir que Jesús haya nacido muerto para los obreros, aunque su Nochebuena no se parezca a la de aquellos americanos que viven en los bloques que suben hasta el cielo.

Genaro busca la buena vida entre aquellos hombres del dólar que le parecen bastante tontos. Y entra en una de aquellas cafeterías, donde la única persona honrada era una mujer de mala vida. Comienza a darle a los dados y tiene suerte. Hace amistad con el moreno Tomás y a sus ojos se abre una nueva vida. Una vida nada ejemplar: juego, alcohol, mujeres... y un trabajo de recadero de los americanos en el almacén del economato exclusivo para ellos.

Genaro tiene suerte y gana dinero dándole “a la muñeca”. Pero sigue en su odio mortal a todo, menos al partido por el que quiere hacer algo y se siente impotente. Por otro parte, su aprendizaje es parcial: en ningún modo son todos los americanos como se pintan en la imaginación del pobre albañil; yo sé que los hay generosos y buenos, y conozco a españoles, amigos míos, que se ha indignado con la novela de Castillo Puche porque él ha vivido en España y en Nueva York con americanos mucho mejores que los españoles. Nada más falso, en sentir de esos amigos, que la frase puesta en labios de este anarquista: “Cualquiera entiende a los americanos. Quien los entienda que los compre. Son ellos los que se dedican a comprar a todo el que pillan por delante. Hasta sin quererlo, basta con que ellos se presenten para que la gente esté dispuesta a venderse, a dejarse comprar. Esto es natural, en un país donde las gentes andan lampando por una peseta”. Esto es injusto, para nuestro amigo, que por cierto, no tiene que envidiar una regular fortuna americana, pues la suya no la da por varios millones.

Pero Genaro es así. Y no podemos meternos con el novelista, pues, agudo y listo, ha sabido escoger su personaje: en un comunista, socialista, anarquista, recién salido de la cárcel, que vomita odio y espera la revancha se explica esto y mucho más.

Se explica el día de la venganza; el que diga que España, país de los toros, se ha convertido en el país de los merluzos; y que por lo tanto no se merezca otra cosas que negros de cuello gordo y de cabeza diminuta, y blancos colorados con pecas y con el pelo cortado a cepillo. Y con ellos un grupo de españoles, señoritos aburridos en decadencia.

De entre los negros salva a Tomás, del que se hace amigo más por compromiso y agradecimiento, que por verdadero afecto, que no conoce en nadie, ni siquiera en su madre, ni en Elena, su novia, a la que sólo visita para satisfacer su pasión viril.

El negro Tomás le ha sacado de muchos apuros; le ha colocado entre sus compatriotas; le ha dado buena suerte en el juego; ha salvado la vida de un hijo de Emiliano; ha repartido dinero entre los necesitados. Por eso, llegado el momento, tratará de salvarle de la celada que le ha tendido su propio partido, a la cabeza “el Penca”, con el que nunca pudo entenderse y el que, al fin, fracasado también, se vengará cobarde y traidor, dando muerte al que valía mucho más que él y era, con todos sus defectos, mucho mejor persona: Genaro.

A Genaro le molesta la presencia de “el Penca”, que había conseguido asimismo un puesto de mozo de almacén entre los americanos. No le gustaba aquel tipejo que juntaba la falsa humildad del espía con la actitud casi justiciera del matón. Y cuando el jefe del partido decide que juntos den el golpe, Genaro se encuentra abatido; él nunca podría trabajar con “el Penca”. Entre los dos había un foso insalvable. Entre los dos sólo podía existir el puente de unión del odio y la envidia. El “Penca” le miraba desafiador, amenazador. Aquello tenía que explotar algún día...

Y así es como acabó la vida de Genaro: cosido a puñaladas. Y así es como acaba *Paralelo 40*. Con este desenlace fatal. Con un mal sabor de boca. Tremendismo se llama esto.

(8)

CONFERENCIA DE CASTILLO-PUCHE DEDICADA A EUGENIO D'ORS (sin datar...)

Queridos amigos:

Permitidme que lea unas líneas sobre don Eugenio, y he preferido escribirlas porque sabía que hoy iba a estar todo el día encerrado en uno de esos lugares absurdos que son los estudios de TVE, y por lo tanto llegaría aquí, a esta amable reunión de amigos, completamente disperso e incapaz de hilvanar ni siquiera las pocas ideas que yo puedo tener sobre el ingenioso y díscolo pensador del *Glosario*, y con lo enemigo que era don Eugenio de la improvisación.

Guillermo de Torre, que arremete contra don Eugenio en un artículo –también muy ingenioso por supuesto– publicado en 1956, le llama “pensador ingenioso”, o mejor dicho, “ingenio pensante”. El análisis minucioso que Torre hace de las ingeniosidades de D’Ors está hecho por supuesto con respeto y admiración: pero no deja de tener gran ironía también.

Para mí que, a la luz del tiempo y con la perspectiva con que hoy podemos ver la obra de D’Ors, y muy principalmente su *Glosario*, esas glosas que, según el propio autor, aspiran a la claridad y a la luz, esa manía por la HELIOMAUQUA –palabra dorsiana– podemos sentar con cierta seguridad que todo lo dorsiano, todo su proceso creador fue como un gran esfuerzo por mostrarnos el revés de una máscara. Hay por supuesto toda una operación, consciente o inconsciente, –quizás lo último– de simulación, de aparentar algo que no es, algo que se pretende sofocar a base de pregonar todo lo contrario.

No trato tampoco de negar sinceridad a la obra dorsiana, sino que acaso él había elegido un camino que había de conducirle al extremo opuesto al que su propia naturaleza, de haber sido más libre, le hubiera conducido. ¿Educación?, ¿disciplina?, ¿mejor dicho, autodisciplina?

El caso es que el enorme esfuerzo de su ingenio, y la pasión contenida en su obra, en la que se da siempre una incitación al equilibrio, a la armonía, a la serenidad idealista, a lo Goethe, yo pienso que, en el fondo, trata de disimular, contra su propia naturaleza, un fondo insobornable de protesta, de romanticismo, de rebeldía y casi me atrevería a decir que de anarquía.

Esto puede sonar casia a blasfemia; pero creo que hay que partir de obras suyas de primera hora, como el *Nuevo Prometeo encadenado*, o de obras suyas tan extrañas como *La filosofía del hombre que trabaja y que sueña* para entenderlo.

Ya Torre nos habla de la “FANTASÍA CRÍTICA DISFRAZADA DE RAZÓN” –luego hay un disfraz–; pero en otro lugar de su estudio nos dice que D’Ors era “FUNDEMENTALMENTE UN ENAMORADO DE LOS SISTEMAS, UN RACIONALISTA CIEN POR CIEN”.

Pero yo me pregunto: ¿era un racionalista cien por cien, o quería serlo?, ¿o aparentaba serlo?, ¿o se proponía firmemente serlo?

“Tenía la manía de la razón” –dice Guillermo de la Torre. Por supuesto, era un hombre de manías, lo cual no se compagina nada bien con el racionalismo a ultranza.

Algún libro suyo, por ejemplo ese que titula *Cuando yo esté tranquilo*, en el cual prácticamente se desvela o se descubre que no hay tal sofrosine ni tal ataraxia, e incluso que su exagerada alabanza de la sencillez y de la claridad encubren un carácter excesivamente

complicado y un fondo mucho más oscuro y rebelde de lo que parece, y que también se trasluce en su trayectoria vital, inclinado inicialmente al sindicalismo, de tipo social, desde el cual, siguiendo una ruta falsa, había de llegar incluso al fascismo jerárquico y autoritario.

Todo esto, indudablemente, no se hace sin esfuerzo, sin lucha, sin espíritu agónico, que es lo más opuesto al clasicismo por él pregonado.

A mí siempre me llamó la atención una frase suya, que era casi un lema. Decía: “Esto ya está claro, ahora, oscurezcámoslo un poco”. Y efectivamente, D’Ors pasó por nuestro mundo literario la máscara de un clasicismo que reventaba por todos sus poros un auténtico barroquismo, y yo diría que un barroquismo romántico, si se pueden atar estas dos moscas por el rabo.

Dice Julián Marías que “el clasicismo originario de D’Ors, al fermentar –permítaseme la expresión, dice Marías- como una pasta de ceramista, con primor académico, se convierte en barroco”.

Yo iría más lejos, y diría que no hay tal clasicismo originario. Hay un gran esfuerzo por superar todo lo demoníaco, a base incluso de su invención de lo angélico; un afán por domeñar lo que él llamaba sus “Bestias Negras”; una especie de huida y de autocastigo a sí mismo –como autor/actor– con la prudente discreción muy buscada contra todas las rebeldías y tensiones, y que el equilibrio, la contemplación ensimismada y la armonía son solo apariencias y están llenas de las embestidas de un tumulto interior difícilmente sofocable.

El canto perpetuo a la forma es ya en sí una forma de barroquismo que acaso consiste en disimular mediante una losa externa otro barroquismo interior constantemente rechazado, desviado, superado, –él nos habla de esa sobreconciencia que nosotros podemos llamar incluso máscara,- a base de un despilfarro de ingenio y una fabricación personal entre mística y distanciación que acaso solo tratan de taponar auténticas y trágicas inquietudes. Toda su filosofía, por esto, nos parece artificiosa; pero en esto el maestro Aranguren nos podrá iluminar con más ciencia y conocimiento.

Para mí que la filosofía de D’Ors se reduce a una estética, e incluso tiene también pretensiones de ética. Por ello, me remito de nuevo a Aranguren, que tendrá más sólidos argumentos que los míos.

Su predilección por los seudónimos: Xenius, Octavio de Romeus, Guaita, Un ingenio de esta corte, ya nos muestran un temperamento complejo, “el gusto –dice Torre– por desdoblarse en personajes imaginarios” o podía ser también la necesidad de esconder, de hurtar la verdadera personalidad, de la que posiblemente fue huyendo toda la vida.

En este sentido, es un caso parecido al de Larra, aunque creo que D’Ors utilizó incluso más pseudónimos que el propio Larra.

Luego están los aforismos, especie de razones o razonamientos que quieren ser contenidos y salen a presión. Guillermo de Torre nos da la siguiente definición para los aforismos dorsianos:

“Un cohete que sube, chisporrotea y detona en lo alto; pero que se abate pronto sin dejar luz ni huella”. También dijo que los aforismos son greguerías intelectualizadas”.

Y a propósito de greguerías, es interesante saber que Ramón fue también bastante crítico y ejerció su ingenio/ambos rivalizaron en esto/contra D'Ors, como cuando decía: "No un ingenio de esta corte", sino "Un Eugenio de esta corte".

Pero tiene mucho mérito don Eugenio y su lección para los españoles, si bien quizás no ha calado demasiado, es muy valiosa. Él se erigió en el gran defensor de la "obre bien hecha"; él se impuso una disciplina rigurosa para ocultar y superar su barroquismo natural, genuino, auténtico.

Terminaríamos como él dijo: "Ahora que está claro, vamos a oscurecerlo un poco". Máxima válida para la literatura de hoy. ¿Qué es la literatura, sino ese intento artístico de oscurecer lo claro, de desviar lo normal, de fingir una realidad, aunque esta sea más verdadera que la realidad misma?

Y de todos modos, esto de convocarnos aquí para buscarle las entretelas a don Eugenio, es un acierto, un acierto más de Rafael González más –perdón por la redundancia- porque entre las arrugas y los pliegues de su obra, basta rebuscar un poco, y sobre todo si lo hacemos con cierta humildad y un poco de amor, para encontrar tesoros de estilo y hontanares de misterio y de belleza, porque don Eugenio, tan amigo de lo permanente, permanece.

(9)

"RECUERDOS EN FORMA DE EPITAFIO", Gonzalo Torrente Ballester, *ARRIBA*, domingo 26 septiembre de 1954.

+En la muerte de Eugenio D'Ors: periódicos del 26 de septiembre de 1954 (Ya, Arriba, ABC...)

(...) Tengo para mí que en sus burlas y donaires pudo haber malicia, nunca maldad. Pero el colmo de su ironía fue casi una oración: aquella cruz con alas de ángel que durante muchos años escribía al comienzo de sus cartas.

Hablar de ángeles en nuestro tiempo, y en ciertas personas de científica, casi casual, seriedad, podía parecer ganas de tomar el pelo. Para nosotros, católicos, D'Ors es el reivindicador del ángel, relegado en las últimas centurias a creencias de beatas y niños o a la convención poética. D'Ors creyó en ellos, buscó las vueltas a su teología, y del libro en que por vez primera se describen sus coros y jerarquías hizo uno de los clásicos del pensamiento figurativo: "Dionisio de Areopagita –escribía si no recuerdo mal–, la única persona capaz de imponer la forma allí donde no había materia en absoluto". Pero el ángel era además parte de la persona, parte en forma de compañía, y en el concepto d'orsiano del arte biográfico el ángel tiene su importancia. Influido por las especies d'orsianas, aunque demasiado repipi en mi forma de expresión, escribí mi primer libro en que dos seres humanos se debaten entre la atracción clásica del ángel y la tentación barroca del demonio. En la casa de D'Ors, calle del Sacramento, figura todavía, creo, la estatua del ángel custodio que un grupo de amigos le regaló. (...)

(10)

Carta que envió Gemma Roberts, tras la lectura de la novela *Rrr* antes de su publicación, a José Luis Castillo-Puche: Miami, 28 de febrero, 2000 que encontré en la Fundación y que transcribo literalmente.

Queridos amigos:

Solo horas después de terminar de leer la novela les escribo, todavía entusiasmada por ese final tan irónico, tan sorpresivo. No entiendo qué razón puede haber existido para tantas dudas, tantas vacilaciones que han mantenido engavetada una obra tan excelente por años. Yo encuentro que es una novela magnífica: tensa y dramática como todas las de José Luis. Después del barroco grotesco que dominaba el estilo de *Los murciélagos no son pájaros*, ahora nos encontramos con un lenguaje más sencillo, más clásico, como se aviene al protagonista-narrador que se ha serenado algo después del delirio enloquecido de la primera novela de la prometido trilogía. Se mantiene, no obstante, la complejidad psicológica del personaje, y, en suma, perfecta la coherencia de fondo y forma.

Es cierto que la crítica anti-eclesiástica es muy dura, pero ¿no estamos ante una tradición de la mejor literatura española? ¿Acaso quedan en España huellas del nacional-catolicismo? Quisiera pensar que no, espero que no... me asusta pensar que sí. Bueno, a mí personalmente me gusta esa crítica fuerte contra tanta hipocresía como prevalece en el espíritu inquisitorial de la beatería católica. ¡Y como cada día me siento menos católica, y menos pañista! ¡En esto, como ya dije, mi opinión tiene un valor puramente personal... acaso la novela hiera otras sensibilidades, pero José Luis no es un autor que vaya en ningún sentido a hacer concesiones.

Ahora voy a lo del título. *Roma, ramera* me gusta, siempre me gustó. Me gustaría aún más *Roma romera* y *ramera*, con lo cual se suaviza un poco la invectiva y se expresa mejor (a mi parecer) el sentido de contradicción, de paradoja, que tienen todas las descripciones de la ciudad. Este título, además, acentúa el juego de palabras, con su sonora aliteración y la paranomasia. Pero si se presentaran otras objeciones sobre el título (por eso de “ramera”), a mí me gustaría también mucho *Roma eterna* y *fugaz*. Es frase que usa el narrador en algún momento y se mantiene el sentido paradójico que domina el tema y el tono de la novela.

Roma es el gran personaje de esa novela. En Roma pasé todo un mes con mi madre en 1960...Curiosamente, a pesar de haber disfrutado muchísimo sus tesoros artísticos, no es ciudad de gran añoranza para mí, y ahora con la lectura de esta maravillosa novela de José Luis he vuelto a desear un regreso algún día. Triunfa otra vez el arte sobre la vida.

Tal vez, a los efectos de los lectores obtusos y perezosos de hoy en día, la novela pudiese acortarse un poco en algunos pasajes descriptivos de la ciudad. Hay pasajes que me parecen tan admirables que yo no tocaría por nada del mundo: la descripción del Tiber – comparable con la descripción que hace mi tan admirado Hemingway del Hudson (¿en dónde? ¿En Green Hills of Africa? Me falla la memoria); el episodio del viaje a Assis, el fino análisis que hace José Luis de la pintura del Giotto –se ha revelado como gran historiador del arte...

Bueno ¿qué más decir sobre esta novela que tanto me ha gustado? Los diálogos fluyen con gran tensión e interés. La peripecia está llevada con un suspenso casi de película de Hitchcock. Bueno, bueno, que espero verla publicada y PRONTO.

Les incluyo una breve fe de erratas. Siempre escapan al autor e incluso al segundo lector. Al tercero ¿Who knows?

[Escrito a mano lo siguiente:] Los admira y quiere mucho, con amistad invariable Gemma.

*Tiene gran densidad intelectual. José Luis es un gran psicólogo y sobresale la preocupación existencial, filosófica del narrador capaz de vislumbrar la “mala fe” aun en las aparentemente más puras intenciones.

El personaje femenino, Lena, me encantó: moderna, independiente, misteriosa...

Por otro lado, esta novela-camino s

5.4.- APÉNDICE IV: CONCLUSIÓN

DOCUMENTOS QUE APOYAN LAS LÍNEAS ABIERTAS DE INVESTIGACIÓN SOBRE CASTILLO-PUCHE:

(1)

Relación comentada de artículos y otros documentos encontrados en la Fundación Castillo-Puche que recogen una entrevista al escritor al principio de su carrera literaria, así como documentos en los que habla sobre Baroja:

Documentos que muestran la relación de PÍO BAROJA con Castillo-Puche. (I) Sobre fallecimiento y celebración del centenario de su nacimiento. (Fechas extremas 1956-1987)

-“Algunas verdades sobre la muerte de don Pío”, Castillo-Puche.

-“Réplica de Castillo-Puche a Julio Caro Baroja”, publicado en *Pueblo Literario*, 29/8/1972. Tras la publicación de *Los Baroja* hace alusión a la situación límite en que se encontraba Baroja durante los últimos días de su vida, y recrimina a su hermano su falta de atención. Comenta también la visita de Hemingway a Baroja.

-Libros que tratan la relación Hemingway-Baroja son el de Castillo-Puche y el de Cela, *Cuatro figuras del 98*, sobre todo en la pág. 44.

-**Documentos escritos a mano y a máquina que fundamentalmente giran alrededor de la polémica de Baroja, de su muerte...**

EN LO DE CARANDEL

...no fui nunca esclavo de escribir lo que me mandan por la mañana...

EN LO DE AGUIRRE

(...)

Se hablaba mucho de su teología. En España siempre se habla mucho de alguien y yo he leído sus sermones de España y no me parecen mal, aunque se trata del quiero y no puedo y del debo y no quiero, un juego sutil para el equívoco camino intermedio entre la frivolidad y la apatía no declarada, si bien en Aguirre una voluntad de supervivencia personal que volvería locos a los dioses griegos.

(...)

A mí no me asusta, señor Aguirre, lo de cementerio civil. A mí los cementerios me parecen todos iguales y es más, es muy posible que no deje escritas ninguna invención ni juramentos ni votos como usted ya ha hecho en la vida. A mí la tierra me parece un cementerio y todo me parece igual...

Yo no quise llevarle al patriarca obispo porque sabía de su aversión pero Aguirre que es nuevo no novato en este país no sabe que hubo no solo académicos que quisieron hacerle una visita de respeto cuando estaba muriendo un poco a lo animal. Quisieron que yo interviniera pero yo me convencí de lo difícil que es armonizar bestias con ángeles. Para mí tengo que decirlo don Pío era el ángel.

(...)

PARA CARANDEL

(...) Los disparates como los dramas están dentro y Carandel solo mira hacia fuera con unos ojos asustados. Todavía no sabe la tragedia que tiene dentro.

HOJAS AMARILLAS ESCRITAS A MANO:

Respecto al señor Carandel (...). Yo que tengo cierta intuición sé advertir lo que es envidia, lo que es impotencia literaria, creadora, recortador, organizador de recortes...

Lo triste, lo que es “para llorar” es que este país tenga que convertir en autores a personajes mediocres, este país tiene que tener críticos de pacotilla y recorte porque no se permiten otras críticas.

En cuanto al señor Aguirre, de modo más elevado y respetuoso, al cura Aguirre de cuya liberación yo participo, en verdad se ha liberado de todas las cosas internas y externas... ha buscado una nueva vocación. Dos cosas importantes: *(que giran en torno al fotógrafo que llevaron a casa de Baroja.)*

Yo soy un hombre libre, lo libre que me dejan y no me asustan ni los curas con jersey en su ambigüedad insustancial ni los chacales recolectores de menudos chismes elevados a literatura. Respeto la teología del cura Aguirre.

Camilo José Cela: (respuesta que da cuando se le pregunta sobre la influencia recibida de Baroja) *La literatura es como una carrera de antorchas. Cada cual lleva la antorcha hasta donde puede y después se la entrega a otro.*

-Un artículo de José Fernández Ferreiro (1/9/72) donde se critica la actitud contraria de Castillo-Puche hacia Baroja:

.... No hace mucho este mismo escritor ya arremetía solapadamente contra el gran novelista vasco, a quien, entre líneas, venía a llamarle afeminado.

Ignoramos las razones que tiene el señor Castillo-Puche para lanzarse ahora contra Pío Baroja. Si no recordamos mal, hace unos años, el señor Castillo-Puche era muy amigo –o presumía de ello- de don Pío. E iba con frecuencia a mendigar entrevistas a su casa de Ruiz de Alarcón...

Se le ha tachado al señor Castillo-Puche, entre otras cosas, de ser un imitador de don Pío. Pero a larga distancia. Son muchos los que le han imitado... Pero don Pío no fue amigo de nadie. Quizá Castillo-Puche, al descubrir tal cosa, se haya desilusionado y haya arremetido sin ton ni son contra el autor de *La busca*.

Hemingway, más humilde que el señor Puche, fue a ver a don Pío en su lecho de muerte. Y no dudó en llamarle maestro, y de señalar que merecía el Premio Nobel con más justicia que él, concluyendo: “todos hemos aprendido de Baroja”. Por aquellas fechas el señor Castillo-Puche andaba también tras de Hemingway, buscando su sombra, como buscaba la de Baroja, dándole sus novelas, mendigando un elogio.

... Pero no comprendemos cómo un intelectual, un escritor como Puche, que presumió de ser su amigo y mendigaba sus entrevistas hace años, venga a estas alturas a desdeñarse de lo dicho arremetiendo contra la gigantesca figura del escritor vasco y su familia.

-Un recorte del periódico *Ideal*, domingo 27 de mayo 1973: “Un ideal en Baroja: La acción”, escrito por J.A. CHAVARRÍA:

Un punto de partida serían inevitablemente sus personajes que ya en sí poseen el principio dinámico. Como bien dijo alguien: “Baroja ha hecho de su obra una especie de asilo nocturno donde únicamente se encuentran vagabundos”. En efecto, toda su producción está formada por este carrusel de figuras inquietas, indóciles, de una gran nobleza anímica, que no acatan normas y que fugaces van de un sitio a otro dejando atrás imposiciones y convencionalismos para en un calamitoso peregrinar encontrarse consigo mismos, huyendo de toda fórmula y jamás echando raíces en lugar alguno, es evidente que esta manera de sentir no implica estabilidad de ningún tipo, sino contrariamente una dinámica interior, que a niveles de conciencia y sustentada por una actividad externa es esta “acción”, fuerza motriz del mundo psíquico que lleva consigo toda una ideología ambigua y pasional, sin que represente esto último irreflexión alguna.

...Dignidad y nobleza, virtudes que con mucho están fuera del círculo social. Es por eso que Baroja no saca a relucir en el trágico tiovivo de su mundo a políticos, militares condecorados, señoras perifolladas de salón y almirantes de recepciones de “canapés”. (...)

Baroja considera la felicidad en el proyectarse, transformando la conciencia con un cualquier argumento sustenta.

Este ideal tiene sus condicionantes. De hecho el escepticismo con que se enfrenta a la vida –su consabido pesimismo– le lleva a edificar un mundo artificiosamente real, cerebralmente imaginado, donde proyectar su sensibilidad. El mundo creado por Baroja arrastra un ingrediente, convertido en ideal, que jamás alcanzó y siempre soñó: la acción. Así se desprende de su testimonio: “soy un hombre de acción que ha debido en su fracaso contentarse con hacer novelas, por lo que se aproximan a la vida aventurera”.
NECESIDAD VITAL...

Dentro de esta carpeta hay otra dedicada exclusivamente a Baroja con documentos de “supuestos” artículos escritos por Castillo-Puche y dedicados a Baroja. Recogidos, algunos, en *El rescoldo de lo literario* (2000).

+”De médico de pueblo a médico de toda una sociedad” J.L. Castillo-Puche. (21/8/84). *Doctorama* (Revista de actualidades médicas y paramédicas) N.º 0 20/3/1972

¿Fue simplemente la inquietud literaria o el sentido de la aventura lo que sacó a don Pío Baroja de médico de Cestona –donde aburrido a ratos comienza ya escribir sus primeros relatos- y lo lanzó desde este ambiente cómodo y romántico de pueblo al desorden y al caos de Madrid?

+”El oficio del médico de aldea”

En el tomo segundo de sus Memorias, don Pío describe con la crudeza que fue su norma la vida del médico rural. A mí me parecía penoso y duro, aunque ciertamente tenía sus compensaciones”- dice.

+”Una prosa de diagnóstico, precisa y clara”

Una frase de don Pío referente a su actitud ante el enfermo y a su concepto de la medicina, aclara mucho el proceso a que nos venimos refiriendo: “a mí me preocupaban tanto o

más las ideas o los sentimientos de los enfermos como los síntomas de las enfermedades”. Aquí está ya el escritor y novelista retratado. Una observación del escritor chileno Uribe Eschevarría, gran crítico barojiano, nos pone en la pista (...) Seguramente que sus estudios profesionales, libros de Patología y de Clínica que había leído en la Facultad de Medicina, le han ayudado mucho para desentenderse del estilo dominante en su época y llegar a crearse una prosa de diagnóstico; una prosa precisa, clara, exacta, incisiva, profunda; una prosa en que, cuando alcanza su grado de intensidad máxima, hay una sensación de poesía y de tristeza, poderosas, inefables...”

La actitud crítica se hará cada vez más extremada y el cuerpo sometido a vivisección será el cuerpo total del país en todas sus esferas, refugiándose en su agnosticismo, en la sátira y en el anarquismo, pero este más bien como posición teórica, puesto que don Pío, como persona y como individuo, era esencialmente burgués. Pero esta es otra cuestión, aunque no menos interesante.

ANTE UN CENTENARIO EDUCADOR PARA LOS NOVELISTAS

-DON PÍO BAROJA DEL SÍMBOLO AL AMGISTERIO

...Hay que notar que don Pío, aunque se llame a veces anarquista, lo dice en términos literarios del mismo modo que alguna vez ha dicho lo de cristianismo. Lo que sí es cierto es que a pesar de tanto dubitar, nunca don Pío perdió la fe y la confianza de buscar y encontrar algo puro y hermoso no ya en la existencia sino en la conducta de algún ser humano. Esta tenacidad, esta ilusión es parte de su poder como novelador.

Don Pío sabía que sin duda y sin misterio no hay posibilidad de novela ni de drama veraz.

En una tarde de otoño de 1956 de hace dos años, en vísperas del noviembre barojiano, los novelistas españoles, después de mucho esperarlo y temerlo, nos sentimos de pronto doloridamente huérfanos: Pío Baroja, don Pío para los españoles, Baroja para todo el mundo, dejaba de existir. El gran vagabundo, el gran curioso de todas las aventuras y de todos los caminos, llegaba al término de su viaje, al final de su vagabundeo. El camino es mejor que la posada para el instinto viajero del hombre español pero llega un momento en que los caminos también se acaban. Los caminos, como los hombres, tienen un final. Los caminos como los hombres, concluyen en la muerte.

PÍO BAROJA (II) Sobre el centenario de Pío Baroja (fechas extremas 1935/1972)

“ACTUALIZACIÓN Y ACTUALIDAD DE UN PERSONAJE FABULOSO” : Allá por los años cincuenta rompíamos fuego literario con un libro sobre Avinareta, el personaje histórico hecho leyenda por la pluma magistral de don Pío y a través del tiempo nos hemos convencido de dos cosas:...

“CONTENIDO Y MISIÓN DE LOS COMISIONADOS”: Podemos adelantar que a pesar de la larga lista de méritos de don Eugenio de Avinareta explicaba en su solicitud no fue admitido. (...)

“SOLICITUD DE AVINARETA A S.M PARA QUE SE LE NOMBRE COMISIONADO EN NUEVA ESPAÑA”: El 26 de febrero de 1822 don Eugenio de Avinareta firmó en Madrid una solicitud para que se le nombre Comisionado en la Nueva España...

Documentos escritos a máquina con contenido referido a Avinareta, quizás utilizado en su réplica a Baroja sobre dicho personaje. (Numeradas del 1 al 8). Además de otros documentos periodísticos y conferencias:

En la página 8: Siempre hemos creído que la documentación hallada aunque conste de tanto interés como esta, no quita méritos a lo que fue la invención y recreación del personaje novelesco, aunque fuera histórico. Don Pío hizo el Avinareta que le dio la gana, pero sí será bueno añadir que a veces el Avinareta de la imaginación no coincide del todo con el de la realidad, mayor premio acaso para el novelista. Es posible que don Pío se comprometiera a esta existencia hazañosa precisamente por lo que el personaje, del cual se creía próximo pariente, tenía de preterido, calumniado y fracasado y acaso lo más patético y romántico del tal Avinareta sea su final un tanto grotesco y ridículo dentro del fracaso.

(...)

En 1822 don Eugenio de Avinareta envía una solicitud al rey Fernando VII pidiendo el cargo de comisionado regio en las Españas de ultramar en trance de independencia... (Archivo de Indias. Indiferente general, Leg. 1570)

Escrito a mano sobre una tarjeta: *Se dice a veces que a Baroja le falta bien cerdencia, profundidad, elevación, complejidad artística, pero ¿puede decirse que le falte conocimiento del hombre, indagación en la sociedad, penetración en los individuos, pintura real de la vida?*

-“Don Pío en otoño”....hojas escritas a máquina... publicadas en *Azorín y Baroja* (1998)... Otras anotaciones de arriba recogidas en *El rescoldo de lo literario* (2000).

-“El humor en Baroja”, J.L. CASTILLO-PUCHE, LETRAS DE DEUSTO, vol. 2, n.º4. Julio-diciembre 1972.

-“¿Baroja, existencialista?”, escrito a máquina y publicado en *Azorín y Baroja* (1998).

-“Eugenio de Avinareta, mito y realidad”, J.L. CASTILLO-PUCHE, publicado en *ABC, Suplemento*, 27/2/1972.

-“Lozanía y modernidad de la novela barojiana”, J.L. CASTILLO-PUCHE, publicado en *YA*, sábado 3 de octubre de 1987.....En 1998 lo publicó en *Azorín y Baroja*....: *Es un hecho innegable que la novelística de don Pío Baroja subsiste y persiste...*

-“Baroja y las mujeres”, J.L. CASTILLO-PUCHE, publicado en *ABC*.

-“Pío Baroja: inconformista apacible” J.L. CASTILLO-PUCHE, publicado en *El Ideal Gallego*, el 7/11/1981.

(...) Nadie ofenderá la dignidad del don Pío diciendo que en el fondo era un burgués redomado, pero un burgués con una sensibilidad agudizada para todas las crueldades de la sociedad burguesa. La verdad es que el cuadro de la vida social y política de su tiempo no daba más que para la tinta ácida y amarga y para la crítica alargada a la propia derrota íntima, ideal convertido en escoria que cae lentamente del yunque de la fragua. Por supuesto, inconformista, pero con más paz en su espíritu del que podría suponerse después de haberse tragado a Schopenhauer y a Nietzsche como fórmulas salvadoras, acaso bondad de hijo atado a su madre por algo más que por el cordón umbilical, aquella “alma pura” que fue su madre –como él nos contaba- y que dejó probablemente en su corazón ya para siempre una inocencia atrabiliaria y lírica que pocos saben desentrañar de ese fardo de huesos mondos y lirondos que es su prosa.

-INFORMACIÓN CULTURAL DE ESPAÑA, CRÓNICA CULTURAL ESPAÑOLA dentro del apartado ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS PARA UN ESTUDIO DE

BAROJA. *Complejidad del autor y contradicción de su mundo novelístico*: para entender la obra de Baroja se impone llevar por delante unas cuantas premisas de su carácter y de su circunstancia. Sus novelas acaso ganen o pierdan alguna nueva cualidad y sentido sabiendo cómo era el autor, cuál era su bagaje interior y el ambiente de su mundo exterior.

(...) La novela no es sino un instrumento al servicio de la fidelidad y del entretenimiento. Puesto que se trata de dar testimonio, nada edificante, pero exacto, como el trabajo de un científico, y riguroso, como la manipulación artesana de una herramienta, lo que se exige es un gran entusiasmo por el oficio, no porque el oficio pueda dar gloria o ventajas económicas, sino porque sin una verdadera afición, una afición morbosa, es imposible escribir novela documental y genuina, tal como Baroja entendía que debe ser la novela. Una objetividad lo más fría posible, una exactitud lo más rigurosa, una emoción lo menos rimbombante y retórica, lo menos académica y estilística, son las bases del buen novelista. Contar, contar directa y sencillamente las situaciones, los personajes y los hechos, este es el quehacer del auténtico novelista. De hecho, escribir novela es mezclar a la realidad y a las experiencias propias, vividas o truncadas, las teorías e hipótesis de un soñado y remoto mundo fantástica.

En todo buen novelista lo principal tiene que ser la curiosidad, una curiosidad instintiva, olfativa, analizadora, seleccionadora, creadora; pero todo esto sin gran aparato de conceptos, evitando ex profeso describir los ambientes respetables y los climas solemnes. Todo lo ya definido está falseado. El mundo tradicional es un mundo de artificios y de ceremonial externo. El itinerario de las novelas ha de ser el ancho campo, los abiertos caminos, el vagabundaje. En este gesto de intencional retirada de la sociedad no sólo hay que buscar un afán terrible de sinceridad, sino también un orgulloso desprecio.

Lección y dilema para los futuros novelistas:

A fin de cuentas el repertorio de preferencias de Baroja tiene en su haber a Balzac, Dickens, Dostoiewsky, Tolstoy, Stendhal, Gide...

-“IDEAS POLÍTICAS DE BAROJA”.

-IDEALISMO, INGENUIDAD Y CONFUSIÓN”, por J.L. Castillo-Puche, publicado en *ABC Dominical* 5/3/1972.

-Reflexiones de un artículo dedicado a Baroja en 1972 en *INFORMACIONES* escrito por Javier del Amo: (...) *Si la literatura germina en alguna zona, es en esta de la melancolía. Tristeza que viene de una impotencia, de una sensación de inutilidad, de un desamparo emocional. (...) El arte en general es una cierta incapacidad, una frustración. Supone además una permanente sensación de alejamiento de las cosas, precisamente porque se sitúa constantemente en ese nivel de espectador no participante que obliga a una recapitulación de la emocionalidad. (...)*

Ahora la novela va por los abiertos caminos de la sociología. De hecho, los experimentos narrativos más importantes, por ser más españoles, de los últimos tiempos (Tiempo de silencio, El Jarama, Diario de un cazador) son mucho más análisis de estructuras sociales que evolución de psicologías individuales.

Empleando un término psicoanalítico, parece que la novela actual tiene “el yo debilitado”. Memorias de un niño de derechas, a mi juicio uno de los libros más importantes de los últimos años, niega la individualidad al ser la voz de una generación entera.

(...) *Un día el novelista va a encontrar a un lector de su obra, un lector que encontró en un libro concreto “ese espejo” de sí mismo, con el que fugazmente se identificó. Este lector*

habla con el escritor y le comunica este valor de aquel libro, valor exclusivamente para él. Esto viene a justificar la melancolía del presente, pero no la del pasado, no lo que son, digámoslo así “los alrededores de la creación”. El creador tiene, antes que nada, que “explicar” su propia vida, y este es el problema básico.

(...) La novela tiende a destruir al yo, pero sigue en el fondo de este anonimato narrativo el latir de un estado de emoción.

-*Diario Montañés*, jueves, 14 de septiembre 1972: UN ESCRITOR PROFUNDAMENTE BAROJIANO, J.L. Castillo-Puche “Vuelvo a escribir sobre Baroja” (Entrevistado por M. A. Castañeda)

-La crítica de Carandell es un ataque personal

El Cíngulo

-¿Qué escribe actualmente?

-“La misa negra, que es el segundo libro de la trilogía iniciada con “El cíngulo”. En esta segunda parte la acción se desarrolla en EE. UU. y Sudamérica. Se continúa analizando la problemática del clero, como en la obra anterior. La tercera novela se titulará “Opus perfectum”.

(...)

-¿Qué le parece la crítica de Carandell?

-La he leído, y como es un ataque personal, en el que no se rebate ninguna de las puntualizaciones que yo hice, no lo tomo en consideración. Carandell debiera dedicarse a escribir obras de creación y no a trabajar con recortes de periódicos y engrudo.

Baroja

-Usted escribió hace veinte años una obra sobre Baroja y ahora piensa escribir otra...

-En efecto, creo que los barojianos son algo más que una secta, creo que don Pío es un escritor con una tremenda actualidad y con una gran influencia en la literatura actual. La familia ha escrito un libro, pero considero justo que un escritor componga otro sobre una figura como la de Baroja.

Escrito a mano en un sobre: Hemos sido no todo lo justos y agradecidos que debiéramos con Baroja y hemos sido positivamente injustos con Azorín, y esto no es revancha ni intento de rehabilitación ni fabrica deprisa una apología que no suscita y que el tiempo pondrá en el nivel ecuánime de las verdaderas emociones.

Uno siente ganas de recordarlos porque no estamos tan sobrados de egregios de esta talla y porque su ausencia se deja sentir todavía y mucho, y eso aun siendo tan distintos y tan diferentes en todo, que don Pío era mar y ciudad y suburbio y río y Azorín era libremenson... un radical que concluye en enigmático y si la ascética del primero fue por laica heroica, la mística del segundo no deja de ser por recoleta también heroica, aunque los dos fueron escritores de a pie, interrogantes de todo y por supuesto de sí mismo, aunque simulen juegos abiertos o se sientan puertos cerrados.

Todo otoño me recuerda a Baroja...

-“EL HUMOR EN BAROJA”, J.L. Castillo-Puche, publicado en *LETRAS DE DEUSTO*, vol. 2, nº 4, julio-diciembre 1972

La caverna del humorismo, Baroja

MODERNISMO HISPÁNICO ---PRIMERAS JORNADAS 7/11 ABRIL 1986

-“Gómez Carrillo, tópico del modernismo”, por J.L.Castillo-Puche.

Ahora que se habla tanto de “modernismo”, no sólo en las aulas, en congresos y en los periódicos, no estará mal que nos ocupemos de un ejemplo, no a la altura de Rubén Darío, pero sí con fulgor propio en el mundo de la crónica, sobre todo viajera, y de la entrevista periodística, pero sobre todo porque fue sin duda el más típico tópico del modernismo. Enrique Gómez Carrillo, en efecto, nombre bastante olvidado hoy, a caballo entre los dos siglos (1873-1927), y fue un talento en gran parte malogrado por su didactismo y superficialidad, pero que actuó como catalizador y portavoz brillante de las finuras, adornos y exquisiteces modernistas entre los hispánicos. Fascinado prácticamente desde su infancia por todo lo francés es uno de los adelantados de la que luego sería larga estirpe de hispanoamericanos afrancesados que había de dar notables ejemplos y valores hasta nuestros días.

PÍO BAROJA (III): sobre el centenario de Pío Baroja y conferencias y artículos de José Luis Castillo Puche sobre Baroja (fechas extremas 1951/1999)

-“ANTE UN CENTENARIO EDUCADOR”, por J.L.Castillo-Puche en *INFORMACIONES*, 27/11/1971:

A medida que se acerca el centenario de don Pío Baroja, uno se va quedando turulado...

-“A LA IDENTIDAD POR EL LENGUAJE”, por J.L.Castillo-Puche, publicado en *ABC* el 1/11/1972: Reflexiona sobre la lengua y el lenguaje y acaba diciendo: Y es que, en este afán definitorio, la literatura es como si dijéramos la constancia notarial de identidad. Si la lengua es como la sangre del cuerpo social, la literatura es el abolengo de esa sangre, su acta de nacimiento, su credencial de prosapia, su árbol de familia.

-Folios en los que se redacta para una conferencia: “Baroja y Hemingway, paralelismos y divergencias”

Yo estoy seguro de que muchos os habréis preguntado ante el título de esta charla: ¿pero es posible que exista una comparación posible, al menos en lo que atañe a paralelismo y convergencia entre H y B?

ENTREVISTA (de radio o de TV) A José Luis Castillo-Puche POR FERNANDO GUILLERMO DE CASTRO [no tiene fecha pero los documentos de la carpeta abarcan 1959/1965]:

(...)

-¿Cuál es a tu juicio la actual situación de la novela universal? Nos interesaría que comparases la actual novela europea con la tan alabada novela norteamericana.

-El único país que tiene posibilidad de producir un modelo nuevo de novela, modelo de carácter universal, es España: unificando la tradición y el espíritu europeo y la técnica revolucionaria americana. Lo americano es curioso; pero no ha de seguirse, no es ningún camino. La novela europea, sí está hecha, no se halla agotada. Porque la novela es joven como género literario. Me interesa Camus, sobre todo en *El extranjero* y Carlo Levi y Guido Pavese. Creo que el mundo novelístico que sugiere y preanuncia Kafka es capaz de descubrimientos sorprendentes. De novelistas americanos me han interesado Sainker y Hemingway, principalmente.

-Refiriéndonos a Kafka se ha hablado que él ha sido quien demostró que dentro de la novela existen todas las posibilidades del ensayo filosófico, al que la narración le resta toda su aridez natural. Más concretamente, se ha dicho que Kafka abre un nuevo capítulo en la historia de la novela: la novela filosófica.

-El camino que abre Kafka es difícil, pero la versión que de él aporten nuevos escritores, la versión que den de ese horizonte, resultará más sorprendente que su propia obra.

-Hablando de novela es imposible que no te pidamos que expongas tu juicio acerca de Galdós.

-Interesa conocer a Galdós y olvidarlo rápidamente. Enseña más a ser novelista que a hacer novelas; no es camino a seguir.

-Tras este juicio tuyo sobre nuestro más grande novelista moderno cuyo nombre figura entre los grandes maestros de la novela universal estimamos necesario que nos hables de Baroja.

-Pío Baroja es un desglosamiento de Galdós; pero con más curiosidad por la visión directa y los ambientes vividos. Baroja es el punto de partida para todo novelista de nuestros días. Mi libro fue el modo de matar un lapsus de tiempo desocupado. Quise improvisar un libro de polémica. Intuí que en su Avinareta había más de apasionamiento que de realidad. Traté así, de dialogar con Baroja, porque yo soy barojiano.

-(...) Por último, deseamos que nos hables de tus trabajos en realización o de inmediata aparición en las librerías.

-Por fin mi novela SC se edita; saldrá hacia primeros de año. Tengo otra novela, CMH, presentada al premio Nadal. Es como un espejo sobre la guerra, espejo donde se reflejan los impactos de nuestra guerra. Es patética y no es tremendista. Acaso desconcierte su forma o técnica. He tratado de ensamblar lo europeo y lo americano. No sé si la hallarán incoherente, ya veremos. Lo que sí sospecho es que es original.

-¿Crees que un escritor puede escribir sobre lo que no ha vivido, crees que si un escritor escribe sobre cosas que no ha vivido puede realizar una obra viva y palpitante?

-No, al menos yo no soy capaz de escribir sobre lo que no he vivido.

(2)

“La recepción de Castillo-Puche a través de la prensa española (1954-2004) y otras manifestaciones.”

1. **YA LITERARIO**, 1-XI-1979: “CASTILLO-PUCHE Y SU AMARGO SABOR”, LUIS BLANCO VILA.
2. **BLANCO Y NEGRO**, 15-6-1963, (crítica literaria) “*PARALELO 40*, por José Luis Castillo-Puche”. Destino 1963. Escrito por Carlos Luis Alvarez.
3. **EL DIARIO VASCO**, San Sebastián (las artes y las letras), 30-6-1963, Crudo reportaje “*PARALELO 40*”, por José Acosta Montoro.
4. **LA ESTAFETA LITERARIA**, 31-5-1958 (El libro de hoy), “*Hicieron partes*”, por Manuel Ortiz.

5. **LEVANTE**, Valencia, 8-9-1979 “LA SAGA HECULANA DE CASTILLO-PUCHE”, por Dámaso Santos.
6. “NO SABRÍA QUE HE VIVIDO SI NO SUPIESE QUE HE SOÑADO” (Castillo Puche), Entrevista por Juan E. García Giménez.
7. **DOMINGO**, SEMANARIO NACIONAL, Madrid, 1-8-1954 “CON LA MUERTE AL HOMBRE, de José Luis Castillo Puche”, por Ángeles Villarta (Sección “Se acaba de publicar”)
8. **MADRID**, Sábado, 12-6-1954, “CASTILLO PUCHE, JOSÉ LUIS: CON LA MUERTE AL HOMBRE”. Por F. Sainz de Robles. Novela. Madrid. Biblioteca Nueva. 1954. 363 páginas+hoja 20x14 cms. Rústica. 50 pesetas.
9. **ONDAS**, Barcelona, 1-7-1958, “HICIERON PARTES, por José Luis Catillo Puche.
10. **HERALDO DE ARAGÓN**, Zaragoza, 21-8-1971, (Sección “Lecturas”, por Luis Horno Liria), “COMO OVEJAS AL MATADERO”, novela vol. I de la trilogía “*El angulo [errata]*”, de José Luis Castillo Puche. Vol. 359 de la serie “Amora y delfín”, de Ediciones Destino. Barcelona, 1971
11. **ATENEO**, 1-5-1954 (Sección AUTOCRÍTICAS), “CON LA MUERTE AL HOMBRE”, José Luis Castillo Puche.
12. **LA ESTAFETA LITERARIA**-Núm. 78. Pág.1, “EL SACERDOTE EN LA NOVELA Y LA NOVELA DE SACERDOTES”, por F. Ferrari Billoch.
13. **BOLETÍN DE NOVEDADES EMECÉ**, BUENOS AIRES-MADRID (1956/57), en la sección de Grandes Novelistas: “*Sin camino*, por José Luis Castillo Puche:

El autor de *Sin camino* —primera novela de un novelista español de la última generación— revela al lector un mundo desconocido o del que, en todo caso, suelen poseerse referencias tan vagas como inexactas. Trátese de la historia de una vocación religiosa, cuyo protagonista, hombre de extremada complejidad temperamental, oscila ininterrumpidamente entre la duda y los apetitos terrenales a lo largo del proceso doloroso a que lo lleva la búsqueda de su propio destino.

La acción se desarrolla en un seminario católico de España, de donde tanto el ambiente como el comportamiento psicológico de los personajes están marcados con los rasgos propios de lo español. Un seminario de jesuitas situado en Alemania, en Francia o en los EE. UU. habría ofrecido un aspecto de la existencia diaria y en las reacciones de quienes en él viven. Mas por encima de la nota localista y lo propio de una idiosincrasia nacional surge lo específicamente humano, con su inevitable mezcla de virtudes y miserias, de ascensiones y caídas, que le confieren, precisamente, su auténtico y lacerante dramatismo...

14. **YA**, 13-1-1957: “DOS NOVELAS MUY DISTINTAS”, por N.G.R. [Nicolás González Ruiz]
15. Sin identificar periódico, fecha 12/12/1956: “EL VENGADOR, por José Luis Castillo Puche- Editorial Planeta- Barcelona, 1956.
16. **JUVENTUD**, 22 al 28 de abril de 1954: “CARTA A JOSÉ LUIS CASTILLO PUCHE.
17. **LA VERDAD** (Murcia), 18 de mayo de 1954: “LAS “LETRAS” DE MURCIA EN LOS ESCAPARATES DE MADRID”, por Enrique Ruiz García.

18. ANOTACIONES SOBRE *EL LIBRO DE LAS VISIONES Y LAS APARICIONES DE JLCP*. (LA TÉCNICA NARRATIVA, EL NARRADOR, EL TIEMPO Y EL LENGUAJE). RAIMUNDO DE LOS REYES-G^a CANDEL.
19. EL CONFLICTO ÉTICO DEL VENGADOR, ALICIA PORTUONDO, STUDIA GRATULARIA, HOMENAJE A HUMBERTO PIÑERA, editorial Payor, 29/6/1979.
20. CREACIÓN Y CRÍTICA EN C-P, MARÍA EMBEITIA, *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS*, N.º 31 ABRIL DE 1976
21. EL CÍNGULO: ¿NOVELA CATÓLICA?
22. *ANALES DE FILOLOGÍA HISPÁNICA*, UNIVERSIDAD DE MURCIA, 4, 1988-1989, Págs. 121-125: “Realidad y símbolo en Castillo-Puche” por Martín Lawrence Farrell, University of Strathclyde Glasgow. Scotland.
23. *REVISTA HISPÁNICA MODERNA*, AÑO XLIII, JUNIO 1990, N.º 1 (HISPANIC INSTITUTE COLUMBIA UNIVERSITY NEW YORK, 1990): “Locura y simbolismo en *Los murciélagos no son pájaros*”, Gemma Roberts.
24. *REVISTA CANADIENSE DE ESTUDIOS HISPÁNICOS*, Vol. XII, n.º 1, Otoño 1987: “Memoria e identidad en *Conocerás el poso de la nada* de José Luis Castillo-Puche, Gemma Roberts, University of Miami.
25. *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS*, 1980 (361-162): 371-378, 5 REF.”Con el pasado al hombro: *El amargo sabor de la retama*, de JLCP”, Gemma Roberts (University of Miami. 6087 N. 8th Place. ARLINGTON. Va. 22205. USA).
26. *REVISTA IBEROAMERICANA*, “La novela española hoy”, Jul.-Dic. 1981 (N.º 116-117) pp. 247-253: “Denuncia y protesta. *El libro de las visiones y apariciones* de JLCP”, por Marcelino C. Peñuelas. University of Washington.
27. “Lo fantástico y lo grotesco en *Los murciélagos no son pájaros* de JLCP”, Gemma Roberts, University of Miami.
28. *ANALES DE LA LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA*, Vol. 7, 2, 1982: BOOK REVIEWS: CRATIVE: JLCP, *Conocerás el poso de la nada*. Barcelona: Destino, 1982, p. 209. Gemma Roberts, University of Miami.
29. *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS*, MADRID. Octubre, 1978, N.º 340: “Miedo en Hércula”, Gemma Roberts (6087 N 8th Place. ARLINGTON, Va., 22205.USA).
30. *BLANCO Y NEGRO*, 26 abril 1992: “NOVELA RÍO”, por Manuel Alvar (de la RAE)

Esta trilogía está inserta en una tradición bien sabida: se ha hablado de la novela río, cuyo antecedente estaría en aquellos doce grandes volúmenes de la *Forsyte Saga* o en la crónica familiar de los Rougeon-Maquart, por citar cosas ajenas. Entre nosotros, las novelas cíclicas fueron ordenaciones bien sabidas y con notorio significado en las creaciones de Pio Baroja y de Valle-Inclán, por no citar a Galdós o Balzac. Se trata de ciclos coherentes que dan a la narración un sentido señaladamente histórico, pues es la historia el trasfondo en el que se apoya la vida de los personajes. Así, como novelas cíclicas, se anunciaron *Zarabanda* (1944), de Darío Fernández Flórez, que constituiría el primer paso de *El cauce logrado*; *La colmena* debió pertenecer a un

presunto ciclo titulado *Los caminos inciertos*; Ignacio Agustí incluyó en *La Ceniza fue árbol* a *Mariona Rebull*, *El viudo Rúus*, *Desiderio*, *18 de julio*; José M^a Gironella está en el mismo camino cuando escribe *Los cipreses creen en Dios*, *Un millón de muertos*, *Ha estallado la paz*. Con todo esto no hago sino enmarcar un quehacer en el que Castillo-Puche ha incidido alguna vez (El Cíngulo, por ejemplo), esto es un aspecto muy superficial delo que aquí dilucidamos, pero no tanto como el que dio las profundas meditaciones a Kenneth MacNichol (*The Technique of Fiction Writing*): el admirado cuento francés tiene de 500 a 1500 palabras, la “novelte”, de 70 a 150000, se entiende de libros “morer or less standardised siza”. Como no es cuestión de ponernos a contar palabras, aceptamos que Castillo-Puche ha escrito novelas, las ha inserto en una trilogía, ha ordenado una determinada estructura y ha manifestado una recia voluntad para crearse un estilo. Como, además, sus esfuerzos han sido dignos de sus logros, diremos que su acierto ha sido grande. No sólo grande, sino que además ha dotado a sus personajes, modestos y humildes personajes, de la complejidad que tiene su naturaleza de escritor. Pero quisiera considerar también qué ingredientes entran en la composición para que los relatos nos resulten inolvidables.

Castillo-Puche es un escritor impresionista. Con ello quiero decir que su técnica tiene no poco de las artes de la pintura o del grabado. Resultaría inacabable el mundo que va reflejando si no partiera de una selección de elementos para quedarse con los que cumplen específicamente los fines que se propone. La captación del paisaje es admirable, no solo el rural (baste la ida al campo con Rafael y Susto), sino el urbano (las mil presencias de Hécúla en las páginas). Esto nos lleva, de una parte, a la técnica de los aguafuertistas; de otra, a las descripciones de Baroja. (No olvidemos: Hécúla es Yecla, pueblo de Castillo-Puche, de *La Voluntad*, de alguna página de don Pío). Pero alguno de estos aguafuertes parecen redactados teniendo delante alguno de Ricardo Baroja.

Impresionismo es sorprender la vibración de la luz en cada momento, y bastaría con asomarnos al mar aquel donde un crio con pantalón corto empezaba a creerse hombre, y el bañador grande de la muchacha rubia y de pernas desnudas. Precisamente, impresión junto al mar y sobre unas arenas en las que el dedo iba escribiendo garabatos.

Ha aparecido nombres, los Baroja, Azorín y no podemos arrancarlos fácilmente de estas páginas. Porque el narrador con ellos se asoma a una realidad no los pierde en tal o cual manera de sentirla, sino que, mucha más, hereda su visión y nos transmite una España que deseáramos haber perdido. Tétricos cuadros que suscribirían Tegoyos o Verhaeren. Porque la religiosidad es unos ásperos cartones negros: intransigente, cerril, inhumana, como si un mal enemigo hubiera eliminado de ella todo lo que se hace ser paz y consuelo y manaderos de piedad. Entonces cuadros goyescos nos hacen pensar en las increíbles historias de los auroros, en la ñoñez de “jueves, milagro”, en la desazón de tantas y tantas muertes estúpidas por falta de religión. Leo estas páginas y mis recuerdos se remejen. Hécúla es un negro pringoso, como los betunes implacables de Goya. Todo está bajo el cobijo del negro. Hasta en el entierro del niño muerto antes de los siete años: lo he visto en Huéscar, seis criaturas de su edad llevaban la exigua cajita. No había acompañamiento: los niños solos y el doblar de las campanas a gloria. Cuando Jaberg reseñó el atlas de Cataluña de Giera se sorprendió que hubiera tal costumbre y que tuviera una mapa (albat); lo que no sabía es su extensión por el oriente peninsular, *mortichuelos* y *angélicos* en Aragón.

Con semejantes ingredientes, la tristeza señorea estas páginas: estremecedoras en las ermitas oscuras y en los recuerdos, pertinaces de tan amargos. Leer las novelas de Castillo-Puche no es un ejercicio literario, aunque lo sea y de qué valor, sino recoger datos para una etnografía que, quiero creer, está desapareciendo y para una antropología que será más difícil que desaparezca. Es la historia de unas gentes par las que sólo contaba la soledad y el miedo, para quienes la fe era un ejercicio sombrío y triste, para las que vivir era un desesperante caminar

hacia el negro. Decir esto no resultó grato, y más de un disgusto produjo a Castillo-Puche. Ojalá todo haya cambiado.

Castillo-Puche nos ha dejado una muy hermosa trilogía. El relato se hace patético (es decir, luchador) cuando opone el yo al tú, dramatización de lo que se cuenta sin necesidad de escribir personajes del drama. Es la última realidad con la que las historias se van contando. Pero no hay desdoblamiento, sino un alter ego que va narrando con unos recursos voluntariamente limitados y generosamente eficaces.

El texto tiene aclaraciones lingüísticas. Me parece un error. Unas veces lo que se da como dialectal es más que murciano; otras se confunde localismo con dialectalismo; otras, no se dice nada. Y son muchas, muchísimas las palabras que debieran incluirse y que tampoco encuentro en el *Glosario* de González-Grano de Oro (ababol _amapola, fardacho_ lagarto, mandadera_servidora doméstica que no reside en la casa, zurren, resuenan). También Unamuno puso glosario a alguna obra suya y también nos dejaba insatisfechos a los dialectólogos. El creador, crea. Es su oficio y su obligación. Si además lo hace tan bien como Castillo-Puche, nos ha dado todo lo que de él esperábamos.

31. BLANCO Y NEGRO, 19 abril 1992: “HUYENDO DEL SECANO”, Por Manuel Alvar (RAE).

Manuel Seco ha escrito que Castillo-Puche es “uno de los escritores más importantes de nuestro tiempo”. Estas palabras al frente del libro de Emilio González-Grano de Oro (1983) y las críticas que selecciona Manuel Cerezales en el volumen de *España, escribir hoy* (1982) nos evitan volver a la evidencia. Pero hemos de volver porque, muy a finales de 1990, la Consejería de Cultura de Murcia ha recogido tres obras fundamentales del escritor: *Elva*, *Easr* y *Cpn*. La oportunidad se llama también Victorino Polo García, que ha escrito un denso y demorado prólogo, y Aurelio, el gran pintor de los amarillos increíbles, y al que Antonio García Berrio dedicó una brillante monografía.

Si procedemos a caracterizar la naturaleza de estos relatos, en primer lugar tendríamos que ver cuál es su condición. Hecho elemental por cuanto la definición del género novelesco es tan indecisa como la pretensión de poner cercas a las nubes. Hace unos años, Judith Leibowitz...

32. LA GACETA, Miércoles, 10 de mayo, 1995: “CASTILLO-PUCHE EN SUS ORÍGENES”, Javier Díez de Revenga: Sobre la edición comentada de *Con la muerte al hombro*, de Cecilia...y M.ª Martínez... (1995).

(...)

Uno de los aspectos que tratan con detenimiento y con certera información, y por qué no decirlo, con mucho tacto y objetividad, es la cuestión de Hécula, lugar literario en se desarrolla la novela, y su posible identificación con Yecla. Se da cuenta de las reacciones que hubo en aquel 1954 en Yecla a raíz de la aparición de la obra con aportación de testimonios documentales inéditos de carácter epistolar. El tema de Hécula-Yecla es preocupación permanente de un importante sector de críticos. La trascendencia de *Cmh* en este punto radica en que es en esta novela donde comienza el ciclo de Hécula, ese pueblo español que Castillo-Puche nos transmite como “Un pueblo triste y desolado”. La Yecla, real, la Yecla que conocemos, parece que se separa de su versión literaria, la versión de un personajes obsesionado, cuya trágica existencia viene determinada por la acumulación de acontecimientos adversos, entre los que mucho tiene que ver la guerra civil.

33. LA VERDAD, Domingo 20 de noviembre de 1988: Semanario Murciano (Literatura murciana) La república literaria: “CASTILLO-PUCHE Y LA NOVELA DEL MEDIO SIGLO” por F.J. Díez de Revenga:

(...)

El autor de esta “república” ofreció a los cuatrocientos asistentes al congreso una ponencia sobre Castillo-Puche y su actividad novelística en los años cincuenta, que fue planteada como una disidencia del realismo al uso y como una práctica del existencialismo crítico, individualizado por la experiencia personal. Para quien esto suscribe, que leyó a Castillo-Puche, al primero hace ya muchos años, es mucho más valioso el novelista de los cincuenta, con su testimonio, con sus dramáticos conflictos, que el nuevo Castillo-Puche de técnicas narrativas avanzadas, y por ello, mi presencia como ponente en el Congreso de Málaga, además de dar a conocer a un personaje muy activo de la narrativa de los cincuenta postergado por la crítica de los setenta y castigado en cierto modo por su alejamiento de lo social, apostó por la revelación de esa novela que se llamó existencia y que tanto desdén sufrió por la crítica al uso, al ser etiquetada, con precipitación como “novela católica”.

Justamente, cuando en congresos como este, acudimos los historiadores de la literatura, lo hacemos para corregir, con una perspectiva más amplia, los dislates de los críticos del momento, que, cegados por modas o por otras cuestiones menos confesables, atacaron novelas que hoy se nos ofrecen valiosas, como esta novelística de Castillo-Puche, que sin embargo, ya había recibido justa consideración en libros de los años setenta como el de Gonzalo Sobejano.

34. GACETA ILUSTRADA, MADRID, 21 octubre 1979: “CASTILLO-PUCHE”, Antonio Tovar (*El amargo sabor de la retama*, Destino, Barcelona, 1979):

(...) libro evocador (...)

El autor ha acudido de nuevo al pozo de sus recuerdos, pero le ha dominado el afán de erigir una novela. El Pepico que crece en aquel misterioso pueblo de las zonas altas de Murcia, que viaja con su familia y es alcanzado por una bíblica tormenta, y llega a alojarse en una casa de la vieja capital huertana, en un barrio evocado con primor literario que sostiene la comparación con las páginas más apegadas a aquellas tierras de cuantas escribieron Azorín o Miró, no es el autor. Los recuerdos de infancia, ya utilizados casi obsesivamente en otros libros, han quedado lejos, y, el escritor profundiza, inventa, fantasea, es decir, crea, ofreciéndonos así una novela exenta.

Los recuerdos son elaborados con voluntad literaria. Treinta y tantas páginas... Lo autobiográfico se vuelve invención y fantasía, el poder fabulador desborda los documentos almacenados en la memoria.

(...) La ignorancia y la pobreza de aquella gente, que en la revolución del Frente Popular asesina a don Jerónimo tirándolo al pozo de cal viva son, sino una justificación, una explicación de la guerra civil. Pero no es que esto sea una tesis: la novela de Castillo-Puche es una lección de vida, y esa es una entre otras.

Dominan más que los caracteres, los retratos. El autor ha seguido ahondando en figuras que lo obsesionan, y crea otras nuevas (...).

Junto a los retratos, las descripciones. En las evocaciones del autor está aquel mundo lejano ya de su infancia, cuando las gentes estaban aún en contacto con la naturaleza, con las cosas, con la milenaria civilización agraria en que el hombre tuvo su cuna desde el período neolítico hasta ahora, con la industrialización (...).

La trama, con la lotería oportuna o con el hallazgo del agua en la finca comprada, llevaría a la felicidad en una novela ingenua. En esta, el autor sabe mucho de fuerzas destructivas, de la inutilidad de los esfuerzos humanos. Por eso no está del todo organizada ni distribuida, y el relato en primera persona está sustituido por la retórica invocación en segunda, que ahora usan los novelistas: “y hasta a ti (y es el narrador, el protagonista) te dio una palmadita en la mejilla”.

35. ABABOL, LA VERDAD viernes 28 de noviembre de 1997: CASTILLO-PUCHE A PECHO DESCUBIERTO, Entrevista Juan Luis López Precioso.

Volcánico, torrencial, tempestuoso como el viento de Levante, el yeclano José Luis Castillo-Puche mantiene abierta la veta de su escritura. Pronto aparecerá su última novela, “Roma ramera”, que le ha llevado más de ocho años, y está ultimando sus memorias, que no se publicarán hasta después de su muerte

36. COMUNIDAD, LA VERDAD, Domingo, 21 de agosto de 1994, MURCIANOS DE FIN DE SEMANA: RADICAL Y APASIONADO, por Antonio Arco:

José Luis Castillo-Puche, ese “loco” prodigioso y desbordado por su propia inteligencia, al que le gusta el boxeo y conducir su potente vehículo a sus 75 años, es un ser inmenso de cabellos blancos y dos cerebros; uno, que controla al hombre terriblemente humano; y otro, no mermado por la edad, que alienta al rebelde, incómodo y lúcido vividor.

37. Tres personajes en busca de un camino, Concha Alborg.

38. Martin Farrell, 2000: The search for the religious ideal in selected Works of JLCP, Studies in Art and Religious Interpretations, Volume 26.

(3a)

Artículos escritos por Castillo-Puche, entre otros, los siguientes:

-Revista *PUNTA EUROPA*, Madrid, 1958, “La novela católica en España” por JL Castillo-Puche. (Son 13 hojas...)

-*ABC*, Martes 10/8/82: “UN HIPPIE A LO DIVINO: Sobre San Francisco de Asís, el Poverello...”

-“*La voluntad* primera novela de Azorín”. *Anales Azorinianos*. N.º 1. 1983-1984: 98-105.

-“El Giotto sobrevivió a los temblores.”¹⁰⁴

-“La esencia de la yeclanidad.”

-“Yecla ante las nubecillas de la pólvora.”

-“Cuando volvemos a Yecla.”

-“La universalidad de Yecla.”

-“El lírico franciscanismo de Carpe.”

¹⁰⁴ Este artículo, como los siguientes, los encontré en la Fundación mecanografiados y con un encabezamiento escrito a mano por Castillo-Puche dirigido al director de un periódico o revista para su publicación.

(3b)

CARTAS sobre asuntos literarios:

-CARTA DE ANTONIO DE HOYOS A CASTILLO-PUCHE (20 de abril de 1954):

Querido José Luis: He recibido tu novela *Con la muerte al hombro*. De un tirón he leído ciento cincuenta páginas. Creo que es con la única novela actual que he llegado a tanto, después, como sabes, de haberme tragado hasta *Nosotros los Rivero*. Anoche terminé de leerla. Mi impresión sincera, dentro de la sinceridad de la buena educación y de una buena unión es espléndida. Prefiero la primera parte. La descripción de Hécula, y toda la temática en torno te sitúa entre los mejores sin duda de ninguna clase. Aunque conocía en parte la novela, he tenido una impresión como la que se obtiene con los buenos libros. Me ha hecho meditar, y comprender de una vez las condiciones tan inmejorables que tienes para la narración. La parte de la guerra me ha impresionado menos. Yo creo que se debe a que la mayor parte de las cosas las conocía. No solamente los tipos y los acontecimientos, sino también los apoyos reales que has tenido para ir componiendo y caracterizando tipos.

Esta impresión mía es particular; es decir, cuando yo trabaje sobre tu novela prescindiré de todo esto que sé y la veré como he visto lo de Gironella o lo de Carmen Laforet. Si te hablo así, es como si te hablase como tenemos costumbre de hacerlo. Los temas de las tás pu.. no pueden compararse con tu melopea trágica y literaria de esta ciudad adusta. Me ha gustado mucho cuando dices que en las noches de lluvia lo adoquines son transparentes. De un momento a otro esperaba la aparición de las acacias, pero has sido infiel a este paisaje. Otra vez será. No se puede prescindir de las acacias en Madrid, y menos tú que las has visto crecer. La obsesión de la enfermedad está muy bien vista. Los paisajes y la tierra del pueblo de Hécula están en la línea trágica y pesimista de esta nueva interpretación del pueblo de la *Voluntad*.

Cuando vuelva al libro con ojos profesionales creo que haré un buen ensayo. Sobre la técnica te diré que hay momentos magníficos. De una parte, se acuerda uno de Galdós-Baroja; de otra de Gabriel Miró

(...)

“NOTA. JOSÉ LUIS CASTILLO PUCHE PUBLICA *CON LA MUERTE AL HOMBRO*.

Cuando este ensayo estaba a punto de aparecer, Castillo Puche, publica una novela en la cual Yecla, con el nombre de Hécula, es el personaje más importante.

Quiero, en breves líneas, recoger el acontecimiento literario, ya que viene a punto para destacar la importancia literaria del pueblo de Yecla.

Poco después de terminada la guerra civil, salía de Yecla por el camino de Jumilla José Luis Castillo Puche. A sus espaldas seguía brillando la cúpula blanca y azul de la Purísima. Sobre el hombro sentía el joven escritor el peso de una historia antigua y literaria. El pueblo de Castillo Puche se encontraba en una de las situaciones más críticas de su existencia.

Era el momento doloroso de liquidar la guerra. Por aquellas fechas se abrieron las pupilas de este epígono de los puche, y todavía conservan el asombro redondo de los días y de las noches.

Luego de haber descansado en la sombra olorosa de los pinos de Jumilla, el escritor se perdió de las tierras altas de Murcia, hasta que un día dio a la historia literaria de Yecla una

novela desesperada y exasperante con el título de sorpresa, y un dramatismo que enlaza la historia de Fernando Osorio y de Antonio Azorín en el yeclano Julio.

Esta novela de Castillo Puche, actual y tremenda, vuelve a hundirse en la ciudad de Yecla, ahora Hécuba, sobre la marcha de un título de infantería macabra.

La historia la continúa Julio por mandato de Castillo Puche, y otra vez, frente a las tierras anchas del Pulpillo y Marisparza, el pulso literario de Castillo, y el instinto primario esencial de este Puche, relata un drama conmovedor y apasionado, sobre el cual resplandece el amor a la tierra, a los recuerdos y a una vida afectiva, precoz y sensible.

Antonio de Hoyos, *Yecla de Azorín*, diputación
De Murcia, Murcia, 1954, pp. 124-125.

- CARTA¹⁰⁵ DE GEMMA ROBERTS A José Luis Castillo-Puche: Miami, 28 de febrero, 2000.

-CARTA DE ALICIA PORTUONDO (1973), comentando algunas novelas y experiencias de su trabajo de investigación...

10 de agosto de 1973
Sr. D. José Luis Castillo-Puche
Carlos Maurrás, 5, 7.º D
Madrid 16, España

Estimado amigo:

Espero recibirá la carta que le envié el mes pasado. Desde entonces he realizado varias labores; en primer lugar, fui a algunas bibliotecas, entre ellas, a la de la Universidad de Pinceton, donde tienen una magnífica hemeroteca, y allí busqué las revistas donde se han publicado algunos de sus artículos. Desgraciadamente no he tenido suerte, pues la única que reciben ellos de todas las que usted me menciona es la de "Pueblo" y "Cultura", pero la tienen a partir del año 1964, y los artículos que se han publicado en ella sobre usted son de los años 54, 57, etc., es decir, anteriores a los números que ellos tienen. Lo único que me queda por hacer ahora es ir a la biblioteca del Congreso en Washington, que está a unas cinco horas de casa, pues esta se considera la mejor biblioteca del país. Si allí tampoco encuentro nada, o poco, no me quedará más remedio que molestarlo a usted, cosa que trato de evitar pues sé lo ocupado que está siempre.

Otra de las cosas que he hecho desde que le escribí la última carta, es terminar de leer su novela HP. Creo que lo más interesante está en la segunda parte, que usted ha dividido en capítulos, y en los que muy acertadamente va presentando en cada uno la vida de distintos personajes, y el efecto que la herencia ejerce en ellos, y como en realidad ninguno (tal vez con excepción de Sor Paula) logra la felicidad que creía obtener con el dinero. Este, sin embargo, sí provoca cambios en el carácter o en la conducta del individuo, no positivo, sino por el contrario son cambios negativos.

Los dos personajes más interesantes de la novela, creo que son Casimiro y Cosme. Casi podría hacerse un paralelo de contraste entre los dos. Por ejemplo, Casimiro logra con el dinero

¹⁰⁵ He aludido a esta carta en el capítulo 3.º de la parte II, apartado 4, cuando analizo la trilogía *BHA*. La he incorporado en el apéndice III (9), adonde remito para su estudio.

hacerse burgués y triunfa en los negocios, pero por otro lado pierde la felicidad familiar. Es precisamente el dinero el que, irónicamente, le cuesta la vida. Por otro lado, Cosme, el desheredado, por el dinero también, es decir, por el que no recibió, le da muerte al cura Luciano, y esto le cuesta la vida también. Cosme no triunfa porque al llegar la guerra ésta interrumpe su deseo de llegar a ser restaurador de piezas antiguas. Cosme muere ajusticiado por los falangistas y Casimiro es muerto por los republicanos. Me parece que en estos dos personajes se observan mejor que en otros los efectos de la guerra en el individuo.

La cuarta parte podría llamarse “La paz”, pero no muy firme, y me baso para eso en su pregunta del página 318 de la editorial de Destino, 1967, que fue la que he leído: “...hay un afán de cambio y reforma de conducta”. A lo que contesta un personaje en la página 319 “el pueblo ha quedado dividido por los odios y rencores”.

Mucho más podría comentar sobre *Hp*, especialmente en lo que se refiere a la guerra, aspectos sociales y psicológicos, etc, pero como usted me pide mi opinión sobre *Epl*, no quiero extenderme más, y paso ahora a darle mi impresión sobre esta novela (edición 1965)

Esta es una novela que a primera vista parece tener un tema ligero (las impresiones de Pepico y las reacciones de la perrita Lilí), tiene en realidad un fondo profundo y un mensaje. Creo que por el hecho de haber vivido yo el proceso de una revolución (la de Cuba) su novela me ha hecho revivir esos momentos que usted tan gráficamente describe, como las huelgas, explosiones de petardos, fugas de familias a lugares más seguros, ataques a la iglesia, desconfianza, disimulos, etc.

Me parece que uno de los puntos principales de la novela es el de tratar de demostrar cómo la guerra provoca cambios en el individuo, como en la madre de Pepico que “comenzó a envalentonarse en aquel ambiente de tirantez y de odio” (p. 17). El tío de Pepico, el que era cura, “...pero de repente también había cambiado y se había vuelto más tolerante en esto” (p.21), refiriéndose, claro, a dejar entrar a Lilí en las funciones religiosas. La perrita Lilí no escapa a estos cambios, y me parece que su cambio es sólo el reflejo del que se produce en los hombres. “Lilí estaba cada día más cambiada” (p. 59); “ni sus ojos ni sus dientes parecían los mismos. Su mirada expresaba un rencor tremendo” (p. 63). Sobre los milicianos, “habían perdido el entusiasmo de los primeros tiempos y cada día los corazones estaban más endurecidos...” (p. 42). Hasta el pueblo de Yecla es objeto de estos cambios: “Yecla entera se convirtió en un pueblo amedrentado, dividido y sombrío” (p. 16). Una descripción de Yecla que me parece significativa es la de la página 26, “...Yecla con su castillo arriba, las dos torres gemelas como dos brazos suplicantes, iba quedando atrás...” “Esos brazos suplicantes, ¿no podrían, tal vez, estar pidiendo paz?”

En mi opinión, uno de los capítulos más importantes es el 16, que podría titularse “El hambre”, pues en él usted nos presenta la situación de España en ese período, y cómo faltan hasta los alimentos más necesarios en la vida del español: “pan, la carne, el aceite, el azúcar, las patatas, la leche” (p. 50). La importancia de este capítulo me parece reside en el hecho de que sirve para explicarnos por qué Pepico, a pesar de ser falangista, entra en la milicia después de pasar por problemas de conciencia. La razón se observa en la página 54: “el uniforme comenzó a darme más libertad de acción para todo y hasta más imaginación”. Ese “para todo” es, desde luego, además del de obtención de alimentos, otro de carácter político: el poder obtener informaciones, etc.

Es importante que a Pepico lo mueve más su deseo de conservación de la propia existencia que la de ideales patrióticos, como podemos observar no sólo cuando al toque de generala Jaime le recuerda que los están llamando, él le contesta: “-túmbate, hombre, que vuelven” (p. 79), sino también cuando al final de la novela no hace nada por su amigo Jaime ni

tampoco por Lili que se muestra más fiel que Pepico, muriendo precisamente como consecuencia de su gesto de protesta por la muerte de Jaime.

Lo que Pepico dice de los milicianos al principio, le ocurre luego a él mismo, es decir, su corazón se endurece y creo que por eso, al ver el bombardeo sobre El Grao, nos dice “pudimos contemplar otra vez, ahora como un bello espectáculo, un bombardeo sobre El Grao, en pleno día.” (p. 86)

En la novela observamos cómo, tanto Jaime el falangista, como el betunero republicano son fusilados. Al igual que en *Epl*, en *Hp*, personajes de diferentes ideologías políticas tienen el mismo fin, con lo cual creo que usted logra darle a sus novelas un aspecto de imparcialidad, cosa tan difícil de lograr cuando pertenece a uno de los grupos de litigio. Esto es un gran mérito en su obra.

No quiero caer en lo que hace casi todos los que estudian obras literarias, es decir, ver la biografía del autor por todas partes, pero ¿tiene Pepico algo que ver con José Luis y la dedicación de la novela a su hijo?

Podría darle otros detalles que he observado, como los sentimientos predominantes en la novela: desesperación, ansiedad, desengaño, miedo, disimulo, etc., pero entrar en esos detalles haría interminable esta carta.

No sé si la impresión que esas dos novelas han producido en mí son acertadas o no, pero créame que las he disfrutado enormemente.

En la carta en la cual usted me envió una lista bibliográfica me dijo que esa era solo parte ¿podría enviarme el resto cuando pueda?

Ahora estoy enseñando un curso de verano en le College por la mañana, pero por las tardes siempre leo un poco. Tal vez la próxima será *P40* o *Sc*.

Me gustaría saber su opinión sobre mis impresiones. Reciba un afectuoso abrazo de Alicia.

Desde EE. UU.

-CARTA DE CASTILLO-PUCHE A MARTÍN MARTÍ:

Madrid, 9 de octubre de 1990

Querido Martín:

Me ha causado mucha alegría recibir tu carta, pues yo tampoco sabía nada de ti ni de tu trabajo desde hace tiempo. Ahora me alegro de recibir noticias tuyas y de saber que tu tesis avanza. Con esta carta te mando algunos trabajos que han salido sobre mi obra para que puedas incorporarlos a tu bibliografía.

Me parece que tu investigación va por buen camino, quiero decir que los temas que has ido encontrando: la condición humana, la incertidumbre del destino y el conflicto entre naturaleza y alma, son justamente, creo yo, los temas en que yo pretendo profundizar en mis novelas. Parto del concepto de que el ser humano es algo así como un milagro sobre la tierra, es a la vez un desamparo, porque efectivamente hemos de creer en la existencia del espíritu del mal que tiene entablada una lucha en el corazón del hombre, y de ahí el terrible poder de las pasiones que a veces dejan al ser humano maltrecho y arrumbado física y espiritualmente. La condición humana es precaria de por sí, y aunque el hombre es capaz de mucha grandeza, mucha bondad y

mucha belleza, también es capaz de caer en terribles aberraciones y abominaciones. Precisamente, la trilogía que ahora estoy haciendo, a punto de terminar la segunda parte –la primera ha sido *Los murciélagos no son pájaros*, publicada en 1986- la titulo “Bestias, hombres, ángeles”, y en ella pretendo mostrar cómo el hombre puede ser y es las tres cosas, bestia, hombre, ángel. Precisamente sobre *Los murciélagos...* te envío un trabajo que acaba de publicar Gemma Roberts en la Nueva Revista Hispánica de la Universidad de Columbia. En esta novela yo he querido descender al abismo de maldad y aberración humanas, a base de símbolos. En la segunda parte los símbolos son más claros y se muestra la grandeza del hombre, en Roma, no tanto por la vía religiosa como por la vía del arte, de la historia, de la obra humana y acaso divina.

En cuanto a la incertidumbre del destino, existe y existirá siempre, porque la vida del hombre es una interrogante sin respuesta aunque se presiente y se adivina, e incluso hay datos visibles, del hombre no está solo ni ha venido al mundo por casualidad o por una serie de mutaciones biológicas, sino que el hombre tiene un destino que él no domina y por lo tanto vive inmerso en el misterio. Si la luz existe, posiblemente está más allá de nuestro alcance, en una trascendencia que intuimos pero no conocemos. De ahí la incertidumbre y las dudas. La esencia de la condición humana es saberse llamado a la muerte. Los demás seres también mueren pero no son conscientes de que la muerte es el final y está con nosotros, paralela a la vida. Solo los santos y algunas personas acaso sencillas pero privilegiadas han tenido el don de la esperanza. El mundo de la Gracia es misterio sobre misterio. En cuanto al alma, yo creo por supuesto que está presente y que en ella se adivina un orden en el que Dios está involucrado; pero el alma vive amurallada y oprimida por el impacto de los sentidos y de ahí que para muchos la naturaleza material lo sea todo, aunque ni los más vitalistas se pueden conformar con esto. Hay siempre una especie de querencia o fijación íntima de la posibilidad del encuentro de la criatura con su creador. Yo, por supuesto, y esto ya lo has descubierto tú en mi obra, concibo la vida como conflicto, problema o drama no fácilmente soluble ni siquiera por la experiencia sensible. Todo esto ya veo que tú los has descubierto muy bien en mi obra, y por eso estoy muy contento y espero que tu tesis será importante y que la termines pronto. Te agradeceré que me avises cuando recibas este material. Entretanto, recibe un fuerte abrazo de “tu autor”. José Luis...

(4a)

CUENTOS DE CASTILLO-PUCHE: remito al apéndice III correspondiente a la parte II de esta tesis.

(4b)

Conferencia en la presentación del libro de Javier del Amo: “Mente y emotividad en la creación poética”, (presentado el libro por Castillo-Puche). Prólogo (conferencia) a un cuento de Javier del Amo (sin datar).

Queridos amigos:

Estamos hoy aquí para un acto muy singular, muy especial, un acto que parece casi mágico, como los niños, la montaña y los animales del cuento de Javier del Amo.

En Madrid, a esta hora más o menos, se celebran diariamente cantidad de actos: conferencias, presentaciones, exposiciones, discursos...; todos actos rimbombantes, presuntuosos, en los que algunas personas pretenden arreglar el mundo o descubrir mediterráneos de salvación para nuestro mundo enloquecido y alienado.

A menudo, en estos actos –cuántas veces– son la vanidad, la ambición, la envidia, la lucha ideológica, la zancadilla profesional, la soberbia intelectual, los móviles o motores de la acción y del encuentro.

Pero aquí, en este acto, no hay nada de eso. Nosotros estamos aquí para escuchar en la voz deliciosa de Mari Cuadre un cuento escrito por Javier del Amo, un cuento que es como si paseando un día por el campo, de pronto pudiéramos escuchar algo así como una flauta mágica y maravillosa que fuera capaz de transportarnos a la inocencia pura, a la belleza suprema, a la bondad suma.

(...) Y es que este Javier, tan reconcentrado en las asustadas profundidades del ser humano, y tan observador al mismo tiempo de todas las superficies con aristas, es un escritor original y peregrino, que de vez en cuando se sale de los esenciales abismos interiores y se enfrasca en una narración infantil, y con ese toque de ingenuidad consigo mismo, nos hace a todos el regalo de transformarnos en seres más sencillos y más buenos.

Este Javier, inmerso en su soledad, asustado de su propio distanciamiento del fárrago de la existencia, tan próximo con todo a la enajenación y a la angustia colectiva, no solo vive y nutre su capacidad creativa de esas angustias, sino también de compensadoras sonrisas y de increíbles gozos universales.

Y por esto, él, puede fabricar esos cuentos de niños, parábolas cargadas de intención humanizadora para los que, lamentablemente, nos consideramos, y somos, ya adultos.

(...) Porque muchas veces, el escritor, ciego instrumento de sus propias agonías –y de esto Javier del Amo sabe más que nadie– es capaz de sacar de ese “fondo oscuro” donde se produce la germinación misteriosa de todo acto de creación, literaria o no literaria, todo un mundo de revelaciones misteriosas, sorprendentes, inesperadas, incluso para el propio autor.

(...) Y es que aquí hace su entrada el arte: la inocencia y el arte salvarán al mundo. Ellos, los niños, jugando y haciendo arte, salvan al mundo.

(4c)

CASTILLO-PUCHE POETA:

++POEMA DE NUEVA YORK (Inédito)

Salgo muy de mañana como un pez con plomo en las alas
de la redonda ubre en forma de sombrilla de colores
que distingue a mi rascanubes
y que tiene unas letras hebreas en su techo de cúpula salomónica.
Enfilo la avenida de relucientes escaparates
y de tiendas insolentes
en un Hew York de torres y nubes.
Avanzo de prisa entre descarados cadáveres y sepulcros enjardinados.
Entre guardias y ambulancias,
y avanzo de prisa porque llego tarde
a ocupar mi silla de acero y cristal en el despacho 3001.
Voy pisando palomas sobre el humeante asfalto aceitoso y reluciente,
palomas grises y palomas blancas que pronto se hacen flecos de ceniza.
Hay una visión de gabarras
que avanzan por el East River
entre llamas y sirenas.

Y sigo al filo de la avenida
manejando los codos con cierta destreza,
Uuno hacia adelante y otro hacia atrás,
pero no me dejan, me pisan, me empujan, me ahogan,
y yo sigo peforando gente,
atropellando gente, codeando gente
que huele a nafta, a yogur y a leche pasteurizada.
Me detengo ante un semáforo estropeado
y un ejército de negras gordas portando grandes escobones
se dirigen a limpiar las oficinas y los despachos
innumerables
que se ubican unos sobre otros,
interminablemente en los rascacielos.
Sin saber si el semáforo está rojo o está verde
porque no hay semáforo,
me siento como un huevo en una sartén,
se me rizan las carnes,
Sse me caen las manos
y parezco un escuálido Pierrot
que vende en la esquina una anchísima sonrisa
de amorosa piedad inútil.
Por fin quiero avanzar, tengo que avanzar,
y salto en el cruce como un equilibrista hambriento de circo,
pero no puedo, no me dejan, me pisotean,
me hunden irremediablemente en la vorágine de los remolinos
metropolitanos y oceánicos,
con los zapatos pegados al alquitrán humeante y blando.
Ya perdí la virginidad de mirar sin ofensa los culos triangulares,
los senos curvos y picudos,
las sólidas y elásticas piernas de goma,
de terracota caliente o de nervios de yegua,
y he perdido el asombro ante los alargados coches
y las alarmantes sirenas de todo tipo,
y ruedo por la avenida como un trompo en manos de un niño bobo
o como una flor deshojada en las manos de una esposa estéril.
Me llevan y me traen,
me voy yendo y me voy quedando
a veces quieto, a veces avanzando
como un madero viejo sobre las aguas turbias del río.
Quiero volverme a tras
y tampoco puedo,
es decir, quisiera volver por una carretera blanca y recta
entre pinos y cipreses
donde todo es limpio
como un rostro barrido por las lágrimas,
pero comprendo que no es fácil
volver al patio con cisterna,
al tejado con nidos de gorriones,
a la reja de los vecinos que se comen los visillos
de tanto mirar,
ni a la taberna donde el vino suple al agua.
No es fácil, no es nada fácil,
porque yo tengo que llegar cuanto antes al despacho 3001

y entretanto los coches estirados como cocodrilos
pasan despulmando las bragas de las gachís
que se dirigen raudas y exactas
a las computadoras,
piernas de música sobre el asfalto,
boquitas que se hacen de piñón ante el espejo,
y en dirección contraria
los zapatones de astronautas
que pisan cadenciosamente el cemento
y luego se embarcan convenientemente envasados
en los cohetes espaciales
y ya todo esto
recordaba el tapabocas de mi infancia
y seguramente confundido, por lo visto,
me acerqué al guardi
que pitaba y pitaba hasta tragarse el pito
y le pregunté por la carretera de Caudete,
la que conduce a mi pueblo,
pero el guardia está solo atento a su pito
que suelta rizos de serpentinillas de colores
y es un guardia gigantesco,
que lleva botonadura electromagnética
y yo me sitúo a su lado como un pobre franciscano
ante el cornudo Moisés de Miguel Ángel
y le sigo preguntando con un pequeño micrófono,
porque mi estatura no alcanza hasta su oído
y lo que le pregunto ahora
es por la carretera de circunvalación de Yecla, mi pueblo,
pero el guardi enorme, colosal,
reía como un saxofón de orquesta
y quizás se reía de verme pegado a sus botas relucientes,
orgulloso de su sebosa porra
de nervio de búfalo
y queriendo ayudarme seguramente
se puso a leer su agenda electrónica
y me dijo que en Yecla todo estaba proporcionado
al genio peculiar de los yeclanos
y entonces se tocó un botón electrónico de la pechera
y enseguida acudieron los bomberos
todos en azul y oro
y formando una pirámide como los catellets de Olot
me sacaron a la hecatombe noyorquina.
pero yo tenía que llegar al despacho 3001
y seguí penetrando la turbia, pomposa e incontrolada
riada de la gente
y tuve que seguir pisando palomas,
y los negros también pisaban palomas,
y los chinos y los japoneses, aunque más bajitos,
también pisaban palomas.
Muchos americanos, con rostros de boxeadores sonados,
también pisaban palomas,
pero los americanos que aspiran al Nobel
no van por la calle,

solo una vez vi a uno
pero es que lo llevaban a enterrar ritualmente
al panteón de judíos ilustres. JLCP

++POEMA “LAS TORRES DE KÍO”

Desde las últimas cornisas angélicas
del Séptimo Cielo
al sótano oscuro de la pura infernalidad
un Tobías archiviejo o renacido
en los áticos encristalados,
estridentes,
suntuosos,
romanticoides,
de la nítida e inconscientemente bélica
Avenida de la Castellana,
(...)

(4c)

CASTILLO-PUCHE DRAMATURGO: **Obra dramática inédita:** *Jeringa llegué a la Habana.*

JERINGA LLEGUE A LA HABANA.

La jeringa esta llena de ron

SUCEDER: EN LAS ISLAS Y EN LAS BAHÍAS
DE LAS ISLAS.
(DE LAS GRANDES ANTILLAS).

EL JERINGA -
INTERVIENEN: LA MAJA DE LA FAMA Y OTRAS MAJAS - *Entada to Habana gordo mundo flaca*

CORSARIOS: EL NEGRO
EL BLANCO
EL ROJO
EL VERDE
Y EL AZUL

cuadro con un

EN LA BAHÍA: *Sifupis* HAY GALERAS CORTADAS POR TORREONES
TORREONES CORTADOS POR CASTILLOS.
CASTILLOS CORTADOS POR PEINETAS.
PEINETAS CORTADAS POR RASTRILLOS
RASTRILLOS CORTADOS POR CRUCEROS
CRUCEROS CORTADOS POR MAJAS.
MAJAS CORTADAS POR JERINGAS

EN LA CIUDAD DE LA HABANA: *Ballet El penya y by pangs*

LAS JERINGAS BAJAN CILINDROS
LAS MAJAS SUBEN BALCONES
LAS JERINGAS BAJAN ESPADAS
LAS MAJAS SUBEN PERSIANAS

Sifupis

escena: busca participante
intención =

ELLAS CAMBIAN DE TERRAZA Y PEINETAS
ELLAS CAMBIAN DE POLLERA Y JERINGA.
ELLAS CAMBIAN DE GALEON Y DE CAMA.

Ballet

Permutación

con cuadro de típicos - cosas típicas - cosas típicas

LAS MAJAS RECITAN (BAILAN EL CORSARIO NEGRO

Y EL VERDE)

Gordas.

LOS PIRATAS GIRAN HELICES EN LA ESPADA
" " GIRAN LUNAS EN LAS SOMBRAS.
" " GIRAN OLEAJES EN LOS POTROS
" " GIRAN BOCAS EN LOS NAUFRAGIOS
" " GIRAN DERROTOS EN LA ESTELA
" " GIRAN ARRECIFES EN LAS PROAS.

EL JERINGA RECITA (BAILA LA MAJA DE LA FAMA ENTRE EL CORSA

RIO ROJO, EL AZUL Y EL BLANCO

ELLOS AHORCARON LAS OLAS QUE DESEMBOCARON LOS POTROS
PORQUE SON MUCHAS LAS COSAS QUE VIENEN DEL MAR ENLUNADO.
ELLOS EXTRAEN CABELLERAS, VELAMENES, ALGAS Y POLLERAS DEL
OCEANO, ELLOS EXTRAEN ESCALERAS DEL TORDO Y SORTIJAS DE LA
OLLA, ELLOS EXTRAEN ~~ARREDORES~~ OLEAJE

ESPUELA DE LAS BRUTILLAS
SANGRE DE LOS CUERPOS
ALTARES DE LAS MAJAS
COFRADIAS DE LA TIZONA.
JERINGA DE LAS CAJAS.

LOS CORSARIOS RECITAN (BAILAN LAS MAJAS CON EL JERINGA

AL CENTRO,

MIENTRAS EL HUASCAZO DE LAS FINTAS DISLOQUE
A LA ROSA DE LA ESPUELA
A LOS SENOS DE LOS CUERPOS
A LOS VELAMENES DEL GALLO
AL MEDIOFILO DE LAS MAJAS
AL BITUQUE DE LA JERINGA.

JERINGA LLEGUE A LA HABANA.

La jeringa esta llena de ron

SUCEDER: EN LAS ISLAS Y EN LAS BAHÍAS
DE LAS ISLAS.
(DE LAS GRANDES ANTILLAS),

EL JERINGA -
INTERVIENEN: LA MAJA DE LA FAMA Y OTRAS MAJAS - *Entrada a la Habana*

CORSARIOS! - EL NEGRO
EL BLANCO
EL ROJO
EL VERDE
Y EL AZUL *gordos
guerreros
flacos*

cuando corran

EN LA BAHÍA: *Sibaris* HAY GALERAS CORTADAS POR TORREONES
TORREONES CORTADOS POR CASTILLOS
CASTILLOS CORTADOS POR PEINETAS
PEINETAS CORTADAS POR RASTRILLOS
RASTRILLOS CORTADOS POR CRUCEROS
CRUCEROS CORTADOS POR MAJAS.
MAJAS CORTADAS POR JERINGAS

EN LA CIUDAD DE LA HABANA: *Ballet*

LAS JERINGAS BAJAN CILINDROS
LAS MAJAS SUBEN BALCONES
LAS JERINGAS BAJAN ESPADAS
LAS MAJAS SUBEN PERSIANAS *El penya
y los
penya*

Sifidion
escena: *bursa participante*
interacción =

6.- BIBLIOGRAFÍA

6.1.- Novelas de José Luis Castillo-Puche. (Ediciones y reimpresiones manejadas en la tesis).

6.1.1.- “Novelas Hécula”.

- (1954). *Con la muerte al hombro*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- (1995). *Con la muerte al hombro*. Yecla, Ateneo Literario de Yecla. Edición, introducción y notas de Cecilia Belchí Arévalo y M.ª Martínez del Portal.
- (1956). *El vengador*. Barcelona, Planeta.
- (1957). *Hicieron partes*. Barcelona, Escelicer.
- (2002). “Trilogía de Hécula”. Murcia, Editora Regional de Murcia.
- (1965). *El perro loco*. Madrid, Alfaguara.
- (1965). *El perro loco*. Madrid, La Novela Popular, n.º 2.
- (1972). *El perro loco. De dentro de la piel*. Madrid, Editora Nacional, 23-108.
- (1980). *El perro loco*. Madrid, Editorial SM.
- (2010). *El perro loco*. Yecla, Fundación Castillo-Puche. Edición, introducción y notas de Martín Martí Hernández.
- (1977). *El libro de las visiones y las apariciones*. Barcelona, Destino.
- (1979). *El amargo sabor de la retama*. Barcelona, Destino.
- (1982). *Conocerás el poso de la nada*. Barcelona, Destino.
- (1990). “Trilogía de la Liberación”. Murcia, Editora Regional de Murcia.
- (1989). *El pequeño mundo de Pascualico*. Yecla, Ateneo Literario.
- (2001). *El pequeño mundo de Pascualico*. Murcia, Nausícaä.

6.1.2.- “Novelas no Hécula”.

- (1954). *Misión a Estambul*. Madrid, Ediciones Cid.
- (1954). *Misión a Estambul*. Madrid: Novela del sábado (Año II; n.º 85).
- (1972). *Misión a Estambul. De dentro de la piel*. Madrid, Editora Nacional, 109-230.
- (1982). *Misión a Estambul*. Madrid, Emiliano Escobar.

- (1956). *Sin camino*. Buenos Aires, Emecé.
- (1963). *Sin camino*. Madrid, Bullón.
- (1983). *Sin camino*. Barcelona, Destino.
- (1963). *Paralelo 40*. Barcelona, Destino.
- (1963). *Oro blanco*. Madrid, Ediciones Cid.
- (1971). *Como ovejas al matadero*. Barcelona, Destino.
- (1975). *Jeremías el anarquista*. Barcelona, Destino.
- (1986). *Los murciélagos no son pájaros*. Barcelona, Destino.
- (1995). *Escuela de detectives*. Murcia, Terra Nova.
- (2004). *Roma, ramera y romera*. Madrid, Tabla Rasa.

6.2.- Referencias bibliográficas de otras obras y artículos de José Luis Castillo-Puche.

6.2.1.- Otras obras.

- (1959). *América de cabo a rabo*. Madrid, Cid.
- (1992). *América de cabo a rabo*. Murcia, V Centenario, Comisión de Murcia.
- (1961). *El Congo estrena libertad*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- (1968). *Hemingway entre la vida y la muerte*. Barcelona, Destino.
- (1972). *De dentro de la piel*. Madrid, Editora Nacional.
- (1980). *Francisco Lozano, una mística del paisaje*. Madrid, Guadalimar.
- (1981). *El leproso y otras narraciones*. Murcia, Mediterráneo.
- (1989). “En torno a mis novelas”. Belchí Arévalo, Cecilia y Martínez del Portal, María.
Estudios sobre José Luis Castillo-Puche. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 13-24.
- (1998). *Azorín y Baroja. Dos maestros del 98*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2000). *El rescoldo de lo literario. Poso y recuerdo de los maestros que he conocido*.
Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2014). “Las torres de Kío”, *Hécula*, 3: 15-23.

6.2.2.- Algunos artículos. (Esta sección complementa a los recogidos en el apéndice IV.)

- (1944). “Lourdes o la paz”, *La Verdad*, 6 de febrero.
- (1950). “Yecla, de Azorín, y Orihuela, de Miró”, *Línea*, 5-6.
- (1956). “Tremendismo y humor”, *La Estafeta Literaria*, 34.
- (1972). “Lo plástico en la estética de don Pío Baroja”, *Destino*, 40-41.
- (1977). “Los gallos madrugadores de Carpe”, *ABC*, 11 de diciembre.

6.3.- Referencias bibliográficas generales.

- Acosta Gómez, Luis A. (1989). *El lector y la obra*. Madrid, Gredos.
- Álamo Felices, Francisco (2006). “La caracterización del personajes novelesco: perspectivas narratológicas”, *Sigma* 15: 189-213.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1992). *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid, Taurus.
- (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante, Universidad de Alicante.
- Alborg, Concha (1987). “Tres personajes de Castillo-Puche en busca de un camino”, *Anales de Letras*, 11: 117-125.
- (1989). “La Trilogía de la liberación de José Luis Castillo- Puche”, *Murgetana*, 78: 19-29.
- (1994). “José Luis Castillo-Puche: una visión de América”, *Montearabí*, 18-19: 13-41.
- Alborg, Juan Luis (1957-1958). “El novelista José Luis Castillo-Puche”, *Bolívar*, noviembre-febrero: 57-76.
- (1958). *Hora actual de la novela española*. Vol. 1, Madrid, Taurus.
- (1972). *Historia de la Literatura Española*. Tomo III. Madrid, Gredos.
- Altisent, Marta T. (1988). *La narrativa breve de Gabriel Miró*. Barcelona, Anthropos.
- (1990). “«El hijo santo» de Gabriel Miró: Técnicas de reducción y condensación”, *Anales de Filología Hispánica*, 5: 85-97.
- Álvarez Perelátegui, Gonzalo (2012). *Aspectos de lo fantástico en la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Amell, Alma (1988). “El seminarista en dos novelas de José Luis Castillo-Puche”, *Horizontes*, 62: 39-42.
- Amorós, Andrés (1976). *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid, Cátedra.

- Ares Montes, José (1972). “Camino de perfección o las peregrinaciones de Pío Baroja y Fernando Osorio”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 265-267: 481-492.
- Arroyo Redondo, Susana (2012). “Autorrepresentación en la obra de Torrente Ballester”, *Revista de Literatura*, 147: 277-298.
- Ayala, Francisco (1990). “Presencia y ausencia del autor en la obra”. *El escritor en su siglo*. Madrid, Alianza, 69-82.
- Azcárate Ristori, José M.^a y Ramírez Domínguez, Juan Antonio (1986). *Historia del arte*. Madrid, Anaya.
- Azpíarte Almagro, Juan M.^a (1981). *Psicoanálisis y crítica literaria*. Madrid, Akal.
- Bachelard, Gaston (1960a). *La poétique de l'espace*. Buenos Aires, FCE.
- (1960b). *Poétique de la rêverie (ensoñación)*. México, FCE.
- (1983). *La poética del espacio*. México, FCE.
- (1985). *El derecho de soñar*. México, FCE.
- (1986). *La poética de la ensoñación*. México, FCE.
- Baczko, Bronislaw (1985). “Imaginação social”. *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 5. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Editora Portuguesa.
- Baena Molina, Rosalía (2000). “Childhoods: la autobiografía de infancia como subgénero narrativo en auge”, *Rilce*, 3: 479-489.
- Bajtín, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- (1982). *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- Bal, Mieke (1987). *Introducción a la narratología*. Madrid, Cátedra.
- Baquero Goyanes, Mariano (1970). *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, Planeta.
- Baroja, Pío (1945). *Memorias III. Final del siglo XIX y principios del XX*. Madrid, Editorial Caro Raggio.
- (1952). *Camino de perfección*. Nueva York, Las Américas.
- (2004). *Camino de perfección*. Madrid, Alianza Editorial.
- Barrero Pérez, Óscar (1987). *La novela existencial española de posguerra*. Madrid, Gredos.
- (1992a). *Historia de la Literatura Española contemporánea*. Madrid, Istmo.
- (1992b). “Incomunicación y soledad: evolución de un tema existencialista en la obra de Ernesto Sábato”, *Cauce*, 14-15: 275-296.
- (2003). “José Luis Castillo-Puche: novelas para un tiempo de cambio y apertura (*Paralelo*

- 40)". *José Luis Castillo-Puche, I Premio de las Letras de la Región de Murcia. 2001.* Región de Murcia-Asamblea Regional de Murcia, 89-128.
- (2010). "Libros de viajes y ficción en *América de cabo a rabo* y *El Congo estrena libertad*, de José Luis Castillo-Puche", *Hécula*, 1: 38-65.
- Barthes, Roland (1973). *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos.* México, Siglo XXI.
- (1987). "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura.* Barcelona, Paidós, 65-72.
- Bassnett, Susan (1998). "¿Qué significa la literatura comparada hoy?". Romero López, Dolores. *Orientaciones en literatura comparada.* Madrid, Arco/ Libros, 87-101.
- Battistini, Matilde (2005). *Símbolos y alegorías.* Barcelona, Electa.
- Becerra, Carmen (1984). "*Quizás nos lleve el viento al infinito: la coherencia narrativa de Gonzalo Torrente Ballester*", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 9: 1-3.
- (2008). "Los espejos del yo". Carmen Becerra y Emilie Guyard. *Los juegos de la identidad movediza en la obra de Gonzalo Torrente Ballester.* Vigo, Academia del Hispanismo, 67-82.
- Belchí Arévalo, Cecilia y Martínez del Portal, María (1989). *Estudios sobre José Luis Castillo-Puche.* Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- Belmonte Serrano, José (1997). "José Luis Castillo-Puche en la narrativa de postguerra". *Origen y proceso de la narrativa de José Luis Castillo-Puche.* Murcia, Universidad de Murcia, 19-33.
- (2000). "Cine, periodismo, literatura: Oro blanco". *Visiones y apariciones de un escritor: José Luis Castillo-Puche.* Murcia, Nausícaä, 27-41.
- (2000). "El hombre que no quiso vivir del cuento". *Op. cit.*, 81-95.
- (2000). "Periodismo y literatura: la metáfora del caracol". *Op. cit.*, 43-53.
- y Rubén Castillo Gallego (eds.) (2003). *El poso de la nada: La obra literaria y periodística de José Luis Castillo-Puche.* Murcia, Nausícaä.
- (2007). "Molina Sánchez: sobre los ángeles", *La verdad.es.* Viernes, 6 de abril.
- (2010). "Nota sobre *Bienaventurados los que sueñan*", *Hécula*, 2: 8-42.
- Bettellheim, Bruno (1990). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas.* Barcelona, Crítica.
- Blanchot, Maurice (1969). *El espacio literario.* Buenos Aires, Paidós.
- Bloch, Ernst (2007). *El principio esperanza.* Madrid, Trotta.
- Bohórquez, Douglas (2005-2006). "Novela de formación y formación de la novela en los inicios del siglo XX en Venezuela", *Cuadernos del CILHA*, 7/8: 203-216.

- Bordeu, Rebeca (1995). "Psicoanálisis y Literatura: «Alejandra Pizarnik y el silencio»", *Anuario del Magister*, 1: 47-57.
- Bozal, Valeriano (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 vols. Madrid, Visor.
- Brown, C. S. (1948). *Music and literature. A Comparison of the Arts*. Atlanta, Athens.
- Brown, Gerald. G. (2000). *Historia de la literatura española. (Del 98 a la Guerra Civil). 6/1. El siglo XX*. Barcelona, Ariel.
- Brunel, Pierre (1992). *Mythocritique. Théorie et parcours*. París, PUF.
- Buckley, Ramón (1973). *Problemas formales en la novela española contemporánea*. Barcelona, Península.
- (1974). *Jerome Hamilton: Season of Youth. The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge, Harvard University Press.
- Calles, Juan María (2002). "Un siglo de Camino de Perfección", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 22. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero22/baroja.html>
- Campbell, Joseph (1959). *El héroe de las mil caras*. México, FCE.
- Cantavella, Juan (1986). "Entrevista a José Luis Castillo-Puche", *La Verdad*. 26 de octubre.
- Carmona González, Alfonso (1988). "Iben Shal al Yaki, poeta yeclano del siglo XII", *El Siglo*, 5: 10.
- (1991). "Yakka, Gumalla, Bilyana", *Yakka*, 3: 15-22.
- Carrillo, Leonardo (1974). *Creation, Hope and Mythic process in Paralelo 40*. Missouri, Saint Louis University (tesis doctoral).
- Carvallo, Luis Alfonso de (1986). *Cisne de Apolo*. Barcelona, Estudios.
- Casals, M.^a Jesús (2000). "La sabia fuente de la memoria", *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 6: 345-346.
- Cassirer, Ernst (1979). *Antropología filosófica*. México, FCE.
- (1980). *Filosofía de las formas simbólicas*. México, FCE.
- Castañeda Manuel A. (1972). "Un escritor profundamente barojiano, José Luis Castillo-Puche", "Vuelvo a escribir sobre Baroja", *Diario Montañés*, 14 de septiembre.
- Castellet, José M.^a (2001). *La hora del lector*. Barcelona, Península.
- Cavafis, Constantino P. (1999). *Antología poética*. Madrid, Alianza.
- Cela, Camilo José (2007). *La familia de Pascual Duarte*. Madrid, Austral.
- Celdrán, Pancracio (2002). *Diccionario de topónimos españoles y sus gentilicios*. Madrid, Espasa-Calpe.

- Cerezales, Manuel (1982). *José Luis Castillo-Puche*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- Chardin, Philippe (1994). “Temática comparatista”. Pierre Brunel e Ives Chevreil. *Compendio de literatura comparada*. México, Siglo XXI, 132-147.
- Chevalier, J. y Gheerbranta A. (1999). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder.
- Chivite Fernández, Javier (2005). *José Luis Castillo-Puche: un periodista viajero. Análiss de sus crónicas de viajes*. Madrid, Universidad Complutense (tesis doctoral).
- Cifo González, Manuel (2010). “José Luis Castillo-Puche: *El perro loco*”. *Hécula*, 2: 128-138.
- Ciplijauskaitė, Birutė (1982). “Don Fermín, ¿anti-modelo de don Magín?”. *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. I. Giuseppe Bellini (ed.). Roma, Bulzoni, 307-315.
- Clancier, Anne (1976). *Psicoanálisis. Literatura. Crítica*. Madrid, Cátedra.
- Coindreau, Maurice E. (1958). “Homenaje a los jóvenes novelistas españoles”, *Cuadernos*, 33: 44-47
- Correa, Gustavo (1962). *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*. Madrid, Gredos.
- (1963). “El simbolismo mítico en las novelas de Pérez Galdós”, *Thesaurus*, 2: 428-444.
- Cortázar, Julio (1998). *Rayuela*. Madrid, Cátedra.
- Crêpon, Pierre (2006). *Evangelios apócrifos*. México, Porrúa.
- Crespo, Antonio (1986). “Una novela desconocida de Castillo Puche”, *Revista Murgetana*, 70: 81-84.
- D’Ors, Eugenio (1986). *Introducción a la vida angélica. Cartas a una soledad*. Madrid, Tecnos.
- De Prada, Juan Manuel (2003). “Notas sobre *Sin camino*, de José Luis Castillo Puche”. José, Belmonte Serrano. *Op. cit.*, 229-249.
- Deleuze, Gilles (1996). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris, De la Différence.
- Delibes, Miguel (2010). *El camino*. Barcelona, Destino-Austral.
- Delicado Martínez, Francisco J. (2004). “La iglesia Vieja de la Asunción de Yecla”, *Yakka*, 14: 59-80.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1979). *Modernismo frente a 98*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1989). “Castillo-Puche, en la narrativa del medio siglo. Entre la tradición y la renovación”. Cecilia Belchí Arévalo y María Martínez del Portal. *Op. cit.*, 137-164.
- (2003). “La implacable trayectoria de José Luis Castillo-Puche”. *José Luis Castillo-Puche, I Premio de las Letras de la Región de Murcia. 2001*. Región de Murcia, Asamblea Regional de Murcia, 77-87.

- Dor, Joel (1994). *Introducción a la lectura de Lacan I*. España: Gedisa.
- Dos Passos, John (2012). *Paralelo 42*. Barcelona, Ed. Contemporánea.
- Dubatti, Jorge (2008). “Los estudios de teatro comparado, herramienta para el teatro mexicano”, *Armas y letras*, 62-63: 55-62.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Ducrot, O. y Schaeffer, J. M. (1998). *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid, Arrecife.
- Durand, Gilbert (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus.
- (1989). *Beaux-arts et archetypes: la religion de l’art*. Paris, PUF.
- (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona, Anthropos.
- (1996). *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*. Paris, Albin Michel.
- (1997). *Champs de l’imaginaire*. Ellug, Grenoble.
- (1998). *L’imagination symbolique*. Paris, Quadrige/PUF.
- (2000). *Lo imaginario*. Barcelona, Bronce.
- Eco, Umberto (1987). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen.
- (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Cambridge University Press.
- Eliade, Mircea (1979). *El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza.
- (1982). *Tratado de historia de las religiones*. Madrid, Cristiandad.
- (1983). *Mito y realidad*. Barcelona, Labor.
- (1999). *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus.
- Eurípides (1977). *Tragedias (I)*. Madrid, Gredos.
- (2008). *Hécuba. Tragedias*. Madrid, Cátedra, 345-389.
- (2009). *Las Troyanas*. Madrid, Alianza Editorial.
- Even-Zohar, Itamar (1999). “La posición de la literatura traducida en el polisistema literario”. Montserrat Iglesias Santos (ed.). *Teoría de los polisistemas*. Madrid, Arco/Libros, 223-231.
- Fajardo Valenzuela, Diógenes (1989). “Pedro Páramo o la inmortalidad del espacio”, *Thesaurus* 1: 92-111.

- Farrell, Lawrence (1989). "Realidad y simbolismo en Castillo-Puche", *Anales de Filología Hispánica*, 4: 121-128.
- Farre Sabates, Roberto (2004). *Diccionario de nombres geográficos y étnicos del mundo*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Faulkner, William (1989). *Mientras agonizo*. Madrid, Cátedra.
- Faure, Roberto (2002). *Diccionario de nombres propios*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Fernández Romero, Ricardo (2007). *El relato de infancia y juventud en España (1891-1942)*. Granada: Universidad de Granada.
- Freud, Sigmund (1973a). *La interpretación de los sueños*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- (1973b). *Psicoanálisis*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- (1976). *Obras completas*. Vol. IX. Buenos Aires, Amorrotu editores.
- (1979). *Obras completas*. Vols. XIX y XX. Buenos Aires, Amorrotu editores.
- (1995). *El poeta y los sueños diurnos*. Ediciones Nueva Hólade.
- Fromm, Erich (1974). *El lenguaje olvidado*. Buenos Aires, Hachette.
- Frye, Northrop (1977). *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Ávila.
- Furter, Pierre (1974). *Dialética da esperança*. Río de Janeiro, Paz e Terra.
- Gálvez, Manuel (1959). *El novelista y las novelas*. Buenos Aires, Emecé.
- García Berrio, Antonio (1989). *Teoría literaria*. Madrid, Cátedra.
- (1994). *Teoría de la literatura: la construcción del significado*. Madrid, Cátedra.
- García Berrio, Antonio y Hernández Fernandez, Teresa (2008). *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid, Cátedra.
- García Cordero, Maximiliano (1974). "Teología bíblica de la Liberación". *Teología de la Liberación: Conversaciones de Toledo (junio 1973)*. Burgos, Aldecoa, 135-177.
- García Gallarín, Consuelo (1988). "El nombre propio de la persona: marca social de la literatura española del siglo XVII", *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Madrid, II, Arco/Libros, 1707-1716.
- (1988). *Los nombres de pila españoles*. Madrid, Ediciones del Prado.
- (1997). "La antroponimia de Áquila", *Revista de Filología Románica* 3: 273-74.
- García Viñó, Manuel (1975). *Novela española actual*. Madrid, Prensa Española.
- García-Page, Mario (1993). "El retruécano léxico", *Signa* 2. Consultado en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-retruecano-lexico/>
- Garner, S. (1989). *Dostoyevsky y el parricidio*. Bogotá, Nuevo Amanecer.

- Garrido Domínguez, Antonio (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros.
- Gehlen, Arnold (1987). *El hombre: su naturaleza y su lugar en el mundo*. Salamanca, Sígueme.
- (1993). *Antropología filosófica: del encuentro y descubrimiento del hombre por sí mismo*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- Genette, Gérard (1972). *Figures*. Paris, Seuil.
- Gil Callo, Enrique (2000). *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*. Barcelona: Anagrama.
- Gilman, Stephen (1949). “Las referencias clásicas de Doña Perfecta: Tema y estructura de la novela”, *NRFH*, 3: 353-362.
- Gimferrer, Pere (1985). *Cine y literatura*. Barcelona, Planeta.
- Giqueaux, Eduardo J. (1979). *El mito y la cultura*. Buenos Aires, Castañeda.
- Girard, René (1983). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama.
- Givone, Sergio (1988). *Storia dell'estetica*. Bari-Roma, Laterza.
- Gliksohn, Jean Michel (1994). “Literatura y artes”. Pierre Brunel e Yves Chevrel (comps.). *Compendio de literatura comparada*. México, Siglo XXI, 218-235.
- Gnisci, Armando (ed.) (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica.
- Godoy Gallardo, Eduardo (1979). *La infancia de la narrativa española de posguerra, 1939-1978*. Madrid, Playor.
- Gómez Madrid, Benito (2012). “El impresionismo místico de *Camino de perfección*”, *Estudios de Literatura*, 3: 137-158.
- Gómez, Pedro Arturo (2001). “La construcción narrativa de la realidad”, *Cuadernos*, 17: 195-209.
- González Grano de Oro, Emilio (1983). *El español de José Luis Castillo-Puche*. Madrid, Gredos.
- Graves, Robert (2005). *Mitos griegos*. Barcelona, RBA Editores.
- Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica.
- (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona, Tusquets.
- Gullón, Agnes y Gullón, Germán (eds.) (1974). “Espacios novelescos”. *Teoría de la novela*. Madrid, Taurus.
- Gullón, Ricardo (1980). *Espacio y novela*. Barcelona, Antonio Bosch.
- (1994). *La novela española contemporánea*. Madrid, Alianza Universidad.

- Gusdorf, Georges (1957). *Mito y metafísica*. Buenos Aires, Nova.
- Gutiérrez, Gustavo (1972). *Hacia una Teología de la Liberación. Perspectivas*. Salamanca, Sígueme.
- Harris, Marvin (1982). *Antropología cultural*. Madrid, Alianza.
- Hatzfeld Helmut, A. (1952). "Artistic Parallels in Cervantes and Velázquez". Rafael de Balbín (ed.). *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, V.3. Madrid, CSIC, 265-297.
- Hauser, Arnold (1992). *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona, Labor.
- Higuero, Francisco Javier (1994). "El desafío del dialogismo textual en *Sin camino*", *Montearabí*, 18/19: 155-180.
- Homero (1998). *La Odisea*. Madrid, Gredos.
- Huamán, Miguel Ángel (2003). *Lecturas de teoría literaria II*. Lima, Fondo Editorial.
- Huici, Norman Adrián (1992). "El mito y su crítica en la narrativa de Julio Cortázar", *Cauce*, 14-15: 403-417.
- Hume, David (1988). *Tratado de la naturaleza humana*. Madrid, Tecnos.
- Iglesias Laguna, Antonio (1969). *Treinta años de novela española. 1938-1968*. Madrid, Prensa Española.
- Iglesias Santos, Montserrat (ed.) (1999). *Teoría de los polisistemas*. Madrid, Arco/Libros.
- Iser, Wolfgang (1987). "El proceso de la lectura: enfoque fenomenológico". José A. Mayoral, (comp.). *Estética de la recepción*. Madrid, Arco/Libros, 215-244.
- (1987). *El acto de leer*. Madrid, Taurus.
- (1996). "Las relaciones entre el texto y el lector". Enric Sullà (ed.). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Crítica, 280-310.
- Jauss, Hans Robert (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona, Península.
- (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus.
- (1987). "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura". José A. Mayoral (comp.). *Op. cit.*, 59-86.
- Jiménez Madrid, Ramón (1982). *Novelistas murcianos actuales*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- (1985). *Narrativa breve murciana*. Murcia, Editora Regional de Murcia.
- Jünger, Friedrich Georg (2006). *Los mitos griegos*. Barcelona, Herder.
- Jung, Carl Gustav (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona/Buenos Aires, Paidós.
- (1983). *Los complejos y el inconsciente*. Madrid, Alianza.

- (1984). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Caralt.
- (2002). *Obra completa*. Volumen 9/I: *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Sobre el simbolismo del mándal (1938/1950). Mándalas (1955)*. Madrid, Trotta.
- Kafka, Franz (1999). *El proceso*. Madrid, Bibliotex.
- Kayser, Wolfgang (1972). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos.
- Kibédi Varga, Áron (2000). “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”. Antonio Monegal (ed.). *Literatura y pintura*. Madrid, Arco/Libros, 109-138.
- Knapstein, Theodor (ed.) (1917). *Wilhelm von Humboldt in Verkehr mit seinen Freunden*. Berlín, Wiedmann.
- Kushner, Eva (1998). “¿Hacia una tipología de los estudios de literatura comparada?”. Dolores Romero López (ed.). *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid, Arco/Libros. 187-198.
- Lacan, Jacques (1976). *Seminario 23: El sinthome*. Barcelona, Plaza & Janés.
- LaPrade, Douglas Edward (2003). “José Luis Castillo-Puche y la censura”. José Belmonte Serrano, José y Castillo Gallego, Rubén (eds.). *Op. cit.*, 115-129.
- (2014). “Notas sobre *Las torres de Kío*”, *Hécula*, 3: 10-13.
- Larrosa, Jorge (1998). *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. Barcelona, Alertes.
- (2005). “Saber de experiencia, lenguajes de la experiencia y educación”. *Notas sobre el Seminario doctoral*. Mérida, Venezuela, Universidad de los Andes.
- Leroux, Anne (1976). “Ensayo sobre cuatro escritoras españolas y tesis doctoral sobre Castillo-Puche”. *ABC*, 8 de agosto: 22.
- Levi-Strauss, Claude (1988). *Mito y significado*. Madrid, Alianza.
- (1992). *Antropología estructural*. Barcelona, Paidós.
- Lotman, Iuri (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid, Cátedra.
- Lowry, Malcolm (1983). *Bajo el volcán*. Barcelona, Era.
- (1987). *Ferry de octubre a Gabriola*. Barcelona, Península.
- Lozano Marco, Miguel Ángel (1986-1987). “El Hijo santo, novela de Gabriel Miró. Consideraciones sobre un olvido”, *Anales de Literatura Española*, V: 267-278.
- Luca de Tena, Torcuato (1976). *La brújula loca*. Barcelona, Planeta.
- Lukács, Georg (1970). *El alma y las formas y teoría de la novela*. Barcelona, Grijalbo.
- (1974). *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Siglo XX.

- Luján Serrano, Francisco-Julián (2010). "Javier Chivite: *José Luis Castillo-Puche: un periodista viajero*", *Hécula*, 2: 114-127.
- Mann, Thomas (1985). *La montaña mágica*. Barcelona, Plaza y Janés.
- March, Jenny (2008). *Diccionario de mitología clásica*. Barcelona, Crítica.
- Markewicz, Henry (2000). "Ut pictura poesis: Historia del topos y del problema". Antonio Monegal (ed.). *Op. cit.*, 51-86.
- Marsahall, Bruce (1944). *El mundo, la carne y el Padre Smith*. Madrid, Encuentro.
- Martí Hernández, Martín (1994). "La Hécula de *Con la muerte al hombro*", *Montearabí*, 18/19: 131-151.
- (2003). "Castillo-Puche y Yecla". José Belmonte Serrano y Rubén Castillo Gallego (eds.). *Op. cit.*, 201-215.
- Martí, Antonio (2005). "Literatura comparada". Jordi Llovet et al. (eds.). *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona, Ariel, 333-406.
- Martín, Francisco José (2006). "Baroja en 1902 (Para leer *Camino de perfección*)", *Revista de Occidente*, 307: 81-102.
- Martínez Arnaldos, Manuel (2012). "Novela policiaca de humor española como estrategia paródica (1900-1936)". *Digitum*, 23. <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/42404>
- Martínez Bonati, Félix (1983). *La estructura de la obra literaria*. Barcelona, Ariel.
- Martínez del Portal, María (1989). "Una realidad literaria: la Hécula de Castillo-Puche". Cecilia Belchí Arévalo y María Martínez del Portal (eds). *Op. cit.*, 25-49.
- Martínez Ruiz, José (2007). *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Madrid, Austral.
- (2008). *La voluntad*. Madrid, Cátedra.
- Mauron, Charles (1988). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris, José Corti.
- Mayoral, José A. (comp.) (1987). *Estética de la recepción*. Madrid, Arco/Libros.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1994). *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, CSIC.
- Minois, George (2005). *Historia de los infiernos*. Barcelona, Paidós.
- Miró, Gabriel (1952). *Glosas de Sigüenza*. Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- (1969). "Nómada". *Obras Completas*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- (1986). *Obras Completas*. Lozano Marco, Miguel Ángel. Alicante, Instituto Juan Gil Albert y Diputación Provincial de Alicante.
- (1987). *Niño y grande*. Madrid, Castalia.
- Mitchell, Stephen (ed.) (2010). *Gilgamesh*. Madrid, Alianza.

- Moltmann, Jürgen (1974). *Conversión al futuro*. Madrid-Barcelona, Marova Fontanella.
- Monegal, Antonio (ed.) (2000). *Literatura y pintura*. Madrid, Arco/Libros.
- Muñiz, Angelina (1989). “Notas de investigación sobre la literatura comparada”. *Notas de investigación*. México: Facultad de Filosofía y Letras.
- Muñoz López, Francisco J. (ed.) (2009). *Yecla, memorias de su identidad*. Murcia, Editum.
- Muñoz Molina, Antonio (2002). *Córdoba de los Omeya*. Barcelona, Planeta.
- Navarro Durán, Rosa (2000). *Enciclopedia de escritores en lengua castellana*. Barcelona, Planeta.
- Nieto Ballester, Emilio y Striano Corrochano, Araceli (1997). *Breve diccionario de topónimos españoles*. Madrid, Alianza.
- Nietzsche, Friedrich (2010). *El origen (nacimiento) de la tragedia*. Madrid, Alianza.
- Nora, Eugenio de (1970). *La novela española contemporánea: 1939-1967*. Madrid, Gredos.
- Oleza Simón, Juan (1981). “La literatura, signo ideológico: la ideologización del texto literario. Las vías de acceso de la ideología al lenguaje y algunos problemas de su formalización”. José N. Romera Castillo. *La literatura como signo*. Madrid, Playor, 176-226.
- Ontañón de Lope Blanch, Paciencia (1973). *Psicoanálisis del arte*. Madrid, Alianza.
- (1974). “Temática en Gabriel Miró”. *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*. Maxime Chevalier, François López, Joseph Pérez, Noël Salomon (eds). México, Facultad de Filosofía y Letras.
- Otero, Blas de (1951). *Redoble de conciencia*. Barcelona, Instituto de Estudios Hispánicos.
- Pageaux, Daniel-Henri (1994). “De la imagería cultural al imaginario”. Pierre Brunel y Chevrel Yves (comps.). *Compendio de literatura comparada*. México, Siglo XXI, 101-131.
- Panofsky, Erwin (1971). *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza.
- (1977). *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid, Cátedra.
- (1998). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets.
- (1999a). *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza.
- (1999b). *Renacimiento y nacimientos en el arte occidental*. Madrid, Alianza.
- Pantini, Emilia (2002). “La literatura y las demás artes”. Armando Gnisci (comp.). *Op. cit.*, 215-240.
- Paraíso Almansa, Isabel (1994). *Psicoanálisis de la experiencia literaria*. Madrid, Cátedra.
- (1995). *Literatura y psicología*. Madrid, Síntesis.

- Peláez Malagón, José Enrique (2011). "Didáctica de la literatura comparada: Las figuras retóricas en la literatura y en otras semióticas", *Foro de profesores de E/LE*, 7: 1-8.
- Peña-Ardid, Carmen (1992). *Literatura y cine*. Madrid, Cátedra.
- Pérez Galdós, Benito (2010). *Doña Perfecta*. Madrid, Cátedra.
- Pérez Rojas, Manuel (1978). *Estudio estructural de las instituciones civiles a través de la epigrafía hispánica*. Madrid, Universidad Complutense (tesis doctoral).
- Pérez, Genaro J. (1986a). "Misión a Estambul: novela negra de Castillo-Puche", *American Association of Teachers of Spanish and Portuguese*. Madrid, University of Texas/Permian Basin.
- (1986b). "Arquetipos de la novela negra americana en algunas novelas de P. García", *Modern Language Association of America*, December, 27-30.
- (1986c). "Aspectos de la ciencia ficción y la novela negra en *Quizá nos lleve el viento al infinito* de Torrente Ballester", *Mid-America Conference on Hispanic Literature*, October, 2-5.
- (1986d). "Elementos de la novela negra en *Off-Side* de Torrente Ballester", *South Central Modern Language Association*, October, 31.
- (1987). "La novelística negra de los hermanos Martínez Reverte", *Louisiana Conference on Hispanic Literature*, February, 26-28.
- Piglia, Ricardo (2005). "Los sujetos trágicos (literatura y psicoanálisis)". *Freudiana*, 45: 107-113.
- Platón (1986). *Menón*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- Portuondo, Alicia (1979). "El conflicto ético del vengador". *Homenaje a Humberto Piñera*. Madrid, Playor, 203-207.
- (1981). "Venganza y perdón: el dilema de *El vengador*, de Castillo-Puche". *Explicación de textos literarios*, IX: 131-135.
- Pozuelo Yvancos, José M.^a (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra.
- Pujante, Ángel Luis y Gregor, Keith (2010). *Hamlet en España. Las cuatro versiones neoclásicas*. Salamanca, Universidad de Salamanca y Editum.
- Ramos, Vicente (1964). *El mundo de Gabriel Miró*. Madrid, Gredos.
- Reguilón Prieto, Paula (2016). "Reacciones ante la Guerra Civil española: *El perro loco*", *Hécula*, 4: 8-16.
- Reig, Rafael (2006). *Manual de literatura para caníbales: una invocación para afilarse los dientes*. Barcelona, Destino.
- Reis, C. y Lopes, A. C. (1995). *Diccionario de narratología*. Salamanca, Ediciones del Colegio de España.

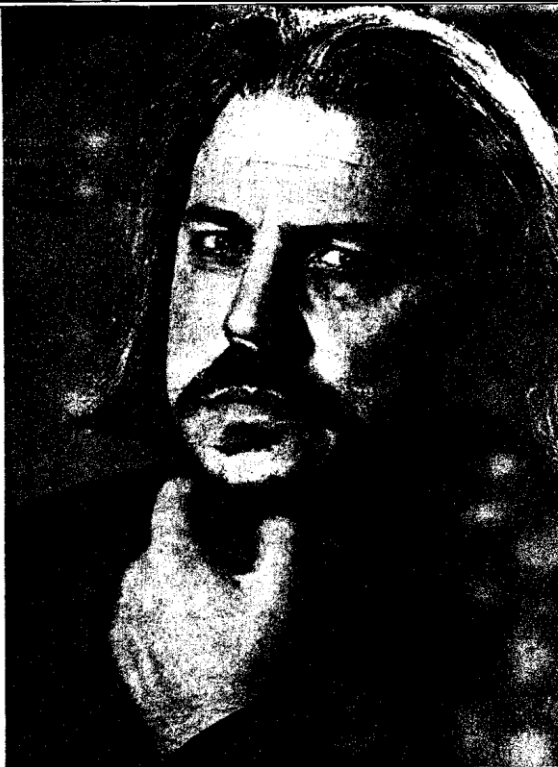
- Remak, Henry H. (1998). "La literatura comparada: definición y función". M. J. Vega y N. Carbonell (eds.). *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid, Gredos, 89-99.
- Ricoeur, Paul (1987). *Tiempo y narración*. Tomo II. Madrid, Cristiandad.
- Rivas, Duque de (1998). *Don Álvaro o La fuerza del sino*. Madrid, Cátedra.
- Roberts, Gemma (1980). *Temas existenciales en la novela española de postguerra*. Madrid, Gredos.
- (1987). "Memoria e identidad en *Conocerás el poso de la nada* de José Luis Castillo-Puche", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1: 93-108.
- (1990). "Locura y simbolismo en *Los murciélagos no son pájaros*", *Revista Hispánica Moderna*, 1: 93- 105.
- (1997). "Acercamiento a la realidad a través del simbolismo". Belmonte Serrano, José. *Op. cit.*, 99-115.
- Rodríguez Ferrándiz, Raúl (1998). *Semiótica del anagrama. La hipótesis anagramática de Ferdinand de Saussure*. Alicante, Universidad de Alicante.
- Rodríguez Fontela, María de los Ángeles (1996). *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa hispánica*. Kassel-Oviedo, Reichenberger-Universidad de Oviedo.
- Rodríguez Pequeño, Francisco Javier (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid, Eneida.
- Rodríguez Pequeño, Mercedes y Rodríguez Pequeño, Francisco Javier (1998). "Teoría fenomenológica de Gastón Bachelard. La imaginación poética". *Retórica y texto*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 478-481.
- Romero López, Dolores (1998). *Orientaciones en Literatura comparada*. Madrid, Arco/Libros.
- Rubio Martín, María (1991). *Estructuras imaginarias en la poesía*. Madrid, Júcar.
- Rufinelli, Jorge (1980). "Pedro Páramo y Derborence: realidad fantástica y discurso social", *Texto Crítico*, 16-17: 74-84.
- Ruiz-Fornells, Enrique (1988). "América como modelo periodístico en la obra literaria de José Luis Castillo-Puche". *Selected Proceedings of the Pennsylvania Foreign Language Conference*. Duquesne University, 147-157.
- (1989). "Los Estados Unidos: una dirección en la obra de José Luis Castillo-Puche", *Homenaje a Luis Morales Oliver*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 311-324.
- Ruiz Molina, Liborio (1990-1991). "El Hinc rural de Yecla: aportaciones a la arqueología musulmana de la Región de Murcia en áreas del interior", *Miscelánea Medieval Murciana*, 16: 235-272.
- Rukser, Udo (1977). *Goethe en el mundo hispánico*. México, FCE.

- Rulfo, Juan (1975). *Pedro Páramo*. México, FCE.
- Sábato, Ernesto (1990). *El túnel*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- (2011a). *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona, Seix Barral.
- (2011b). *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona, Seix Barral.
- (2011c). *Abaddón, el Exterminador*. Barcelona, Seix Barral.
- Sáenz Alonso, Mercedes (1972). *Breve estudio de la novela española (1939-1979)*, San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.
- Salmerón, Miguel (2002). *La novela de formación y peripecia*. Madrid, Antonio Machado Libros.
- Sánchez Gimeno, Carlos (1960). *Gabriel Miró y su obra*. Valencia, Castalia.
- Sanz Villanueva, Santos (1972). *Tendencia de la novela española actual (1950-1970)*. Madrid, Edicusa.
- Sartre, Jean-Paul. *Las moscas. Muertos sin sepultura. Las troyanas*. Buenos Aires: Losada, 2007.
- Savater, Fernando (1982). *La tarea del héroe*. Madrid, Taurus.
- Schopenhauer, Arthur (2010). *El mundo como voluntad y su representación*. Madrid, Alianza.
- Séneca (1987). *Tragedias (I)*. Madrid, Gredos.
- Shakespeare, William (2009). *Macbeth*. Madrid, Austral.
- Shavit, Zohar (1999). “La posición ambivalente de los textos. El caso de la literatura para niños”. Montserrat Iglesias Santos (coord.). *Op. cit.*, 147-183.
- Sobejano, Gonzalo (1975). *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa Española.
- (2003). *Novela española contemporánea 1940-1995 (doce estudios)*. Madrid, Marenostrium.
- (2005). “José Luis Castillo-Puche frente a dos ciudades: Nueva York y Roma”. Francisco Díez de Revenga y José Belmonte Serrano. *Los hispanistas murcianos y nuestra literatura*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 75-103.
- (2007a). “José Luis Castillo-Puche frente a dos ciudades: Nueva York, Roma”. Gonzalo Sobejano. *Lección de novelas. (España entre 1940 y ayer)*. Madrid, Marenostrium, 251-267.
- (2007b). “La obra novelística de Castillo-Puche”. Gonzalo Sobejano. *Lección de novelas (España entre 1940 y ayer)*. Madrid, Marenostrium, 226-247.
- (2007c). *Lección de novelas. (España entre 1940 y ayer)*. Madrid, Marenostrium.
- Soldevila Durante, Ignacio (1980). *La novela desde 1936*. Madrid, Alhambra.

- Sommers, Joseph (1973). "Los muertos no tienen tiempo ni espacio: diálogo con Juan Rulfo", *Siempre*, 1051: 6-7.
- Steiner, George (2001). "¿Qué es literatura comparada?". *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*. Madrid, Siruela, 121-145.
- Suárez, Ada (1988). *El género biográfico en la obra de Eugenio D'Ors*. Barcelona, Anthropos.
- Sullá, Enric (coord.) (1996). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Crítica.
- Sullivan Wells, H. (1994). "Altisidora: ¿Cómo «regalo del más Alto» acelera la cura de Don Quijote?". *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Juan Villegas (coord.), 2: 74-81.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (1987-1991). *Historia de la estética*, 2 vols. Torrejón de Ardoz, Akal.
- Tijeras, Eduardo (1963). "La Corea madrileña de Castillo-Puche". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 168: 69-79.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1983). *Ensayos críticos*. Barcelona, Destino.
- (2008). *Quizá nos lleve el viento al infinito*. Madrid, Punto de lectura.
- Torres Aguado, Vicente (2009). *Aspectos sociales y educativos del personaje del sacerdote en la literatura española del siglo XX. (Estudio comparado)*. Tesis doctoral, Universidad de Valencia.
- Trione, Aldo (1989). *Ensoñación e imaginación. La estética de Gaston Bachelard*. Madrid, Tecnos.
- Trocchi, Ana. (2002). "Temas y mitos literarios". Gnisci, Armando (comp.). *Op. cit.*, 129-169.
- Umbral, Francisco (1995). *Diccionario de literatura. España 1947-1995: de la posguerra a la posmodernidad*. Barcelona, Planeta.
- Unamuno, Miguel (1954). "Pirandello y yo". *Obras completas*. Vol. X. Madrid, Aguado.
- (2009). *Cómo se hace una novela*. Madrid, Cátedra.
- Valbuena Prat, Ángel (1968). *Historia de la Literatura Española*. Barcelona, Crítica.
- Valles Calatrava, José R. (1994). *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*. Almería, Universidad.
- (1999). *El espacio en la novela. Organización y funcionamiento del espacio narrativo en "La ciudad de los prodigios" de Eduardo Mendoza*. Almería, Grupo de Investigación de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.
- Valles Calatrava, José R. y Álamo Felices, F. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada, Alhulia.
- Valverde, José María (1987). *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona, Ariel.

- Vargas Llosa, Mario (1973). “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”. *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*. México, UNAM, 188.
- (1997). *Cartas a un joven novelista*. Barcelona, Ariel/Planeta.
- Vázquez de Azpiri, Héctor (1980). *La navaja*. Madrid, Emiliano Escobar.
- Vilanova, Antonio (2014). *La letra y el espíritu (1950-1960): letras universales*. Madrid, Devenir.
- Villanueva Prieto, Darío (1983). *La novela lírica I. Azorín, Gabriel Miró*. Madrid, Taurus.
- (1983). *La novela lírica II. Pérez de Ayala, Jarnés*. Madrid, Taurus.
- Wellek, René y Warren, Austin (1966). *Teoría literaria*. Madrid, Gredos.
- Wilbur Marshall, Urban (1952). *Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo*. México, FCE.
- Zambrano, María (1995). *La confesión: género literario*. Madrid, Siruela.
- Zúñiga R., Mónica (2010). “El descenso de Cristo a los infiernos: reflexiones, contrastes, símbolos e interrogantes”, *SIWÔ*, 3: 225-252.

escritor,
Con la
nbre ate-
xistencia-
ertad, el
dista que
cción y la
en las li-
Jeremías,
stancia de
humanis-
ha some-
lexión so-
través de
liza y des-
enderlo—
ón de sus



Por
SOLEDAD IZQUIERDO

trayectoria
nino?

tenía una
scribir. Es
r el que
las prime-
: uno con-
por aban-
confianza
rviese. La
si muchos
a mía de
a serie de
abía como
en mi de

mpoco en
ilmente lo
a escribir
s, fue tea-
osas. Una
mio Lope
o de Dios,
o aquello
blas. Des-
: un ciclo
ra. Algún
o que ha-
or leerlo.
z, pero es
esión y la

RADIOGRAFIA DE UN ESCRITOR Jose Luis Castillo Puche

*Cada día me convengo de que es
más difícil leer que escribir y nada
temo tanto como escribir con facilidad, Por
eso, poniéndome en el lugar del lector,
dejaremos la obra pendiente (sin terminar)
un poco de tiempo más. J. Luis*

*Cada día me convengo de que es
más difícil leer que escribir y nada temo
tanto como escribir con facilidad. Por*

mayor alarma de mi vida, que es
el poner en escena la guerra civil.

**«SOY UN HOMBRE
MUY
INSEGURO»**

—¿Fue sin camino una novela
con apoyatura biográfica?

—Probablemente hay en mi no-
velística una presencia mía, eso
que dicen elementos biográficos,
pero has de saber que en toda la
explanación de mis novelas el sis-
tema que yo he usado ha sido el
de la descolocación. Es decir, aun-
que haya escrito sobre una reali-
dad vivida, siempre me he puesto
en una situación distinta a la real.
He escrito *El vengador*, pero yo,
que soy el oficial que entra victo-
rioso a una ciudad, con una moral
de vencedor a hacer la venganza,
no responde a la realidad, porque
yo estuve en la guerra en el lado
rojo y la he vivido como un ofi-
cial rojo.

He buscado siempre un proceso
de antítesis para descubrirme a mí
mismo. Esto vale también, por

7

“Cada día me convengo de que es más difícil leer que escribir y nada temo tanto como escribir con facilidad. Por eso, poniéndome en el lugar del lector dejaremos la obra pendiente (sin terminar) un poco de tiempo más.” José Luis.